الأدب والمناسبات

رئيس التحرير

تتناوب في مسيرة حياتنا المتشعبة، المناسبات الثقافية وغير الثقافية، وتتزايد، وتتزاحم الكتابات الإبداعية وغير الإبداعية، التي تتناول موضوع المناسبة أسباباً وعروضاً وآفاقاً..

وتختلف جدية هذه الكتابات وموضوعيتها ومستوياتها الفنية من كاتب إلى آخر، ومن وقت إلى سواه؛ وقد تختلف حسب مواقع الإطلالات وألوان النوافذ..

ومن المألوف في المناسبات الطارئة أن تكثر المواد الانفعالية المتسرعة، مبالغة في الامتداح والتفاخر، أو متمادية في القدح والذم، غارقة في المشاعر والعواطف، مستغرقة في التفاصيل واللقاءات والمصادفات..

وتندفع سيالات الكلام تملأ الصفحات، وتسد المنافذ، وتصم الآذان..

وتقل الآراء الصائبة، والأفكار الواعية، والأحكام الناضجة.

وإذا كان الأمر مفهوماً في المقالات والبيانات، ومتفهَّماً في الاستذكارات والاستعراضات والانطباعات والخواطر.. فإن أمر تقبله واستساغته في النصوص

الإبداعية يظل موضع تساؤل يرسخه مرور الزمن، وأمر قبوله موضع شك يسوّغه الخضوع اللاحق للدراسة والتقويم والتصنيف.. من دون أن ننسى أن الإبداع انفعال أصيل، قد لا يخطئ أصحابَ المواهب المميزة حتى في أكثر الظروف راهنية ومرارة وقساوة، وأشد الأوقات حلكة وقتامة، وأكثر الحالات ضجيجاً وانبهاراً وارتهاناً..

ومما لا شك فيه لمتابع مهتم أن الكثيرين من الكتاب قد يتحولون إلى باعة أو متسولين، في سوق يفترض أن يخصص للنفيس والغالي من المواقف والمكابدات والرؤى والأنفاس والزفرات.

وإذا كان من غير المعقول أن تمر المناسبة، ولاسيما إذا ما كانت أدبية وثقافية، من دون تذكير أو إحياء أو إضاءة أو تعليق.. من قبل المنشغلين بالهم الثقافي، فرضَ كفايةٍ على الأقل؛ فإن من غير المنطقي أن تتحول المناسبة، أي مناسبة، إلى نفقٍ للتزاحم الساذج، أو ميدان للسباق المحموم، أو فضاء للهرج والمرج؛ وتتداخل الأصوات، وتتعالى النبرات، وتتناوح العبارات، حتى تغيب الصفات المعبرة والملامح الموحية والخصائص المميزة، وتضيع الأحداث الواقعية، وتنكفئ العواطف الصادقة أو تتوه مع ضياع الأشعة الكاشفة، وتناثرها من على الأنياب والجبهات، وتحترق المشاعر الحقيقية مع مشاعل النصر أو نيران الأعراس، أو تغرق في جداول الدموع وتحاصر في طمي الأسى.. وتذبل مع أول إشراقة جديدة لنهار آخر، أو إشارة حضور لمناسبة أخرى؛ من دون أن نتغافل عن أن المشاركين في كل عرس قد لا يختلفون كثيراً، ولا تختلف أدوارهم، ولا تتنوع حتى عباراتهم.. وقد يكفي تبديل اسم هنا أو ضمير هناك أو جملة هنالك.. أو تغيير في درجة العواطف والبلاغة والتعبير، واتجاهات الرياح والأمواج، ليصبح الأمر مناسباً والواجب مقضياً، والأجر مقدراً؛ ليس في السماء فحسب!

والأنكى من كل ذلك أن لا يتوقف الأمر عند حيّز المناسبة ومواردها القريبة وأطلالها؛ بل تتحول كتابات المناسبات هذه إلى كتب وإصدارات، تضاف إلى رصيد المكتبات، وإنجازات تزين خلاصات أصحابها.. وتؤهلهم لحضور المؤتمرات،

وإقامات الندوات، والانتساب إلى جمعيات واتحادات وهيئات، وتحمل أعباء ومسؤوليات أخرى..

ومن الكتّاب من ينتظر المناسبة، ويتربص بذكراها، ويعد مواده التي يوزعها على الدوريات، أو يتوزع معها على المنابر.. وهذا ليس عيباً في حد ذاته؛ لكن من غير المقبول أن لا تختلف السوية المعرفية والفنية عن تلك المواد الإخبارية أو الاستعراضية، أو المتسرعة التي قد ترافق المناسبات المفاجئة، سطحية ومجانية، تكراراً وتجميعاً لما قيل في الذكريات التي مرت..

وإذا كان من تفهم لما قيل ويقال آن حدوث عارض، أو تطور مهم، أو وفاة شخصية هامة، أو حصول على جائزة.. فإنه ما من مسوّغ لقول ذلك في الاحتفاء بالذكرى وإحياء الذكريات، والحديث عن العواصم الثقافية التي كانت أو تكون.!.

والفرق كبير بين الواجب الإعلامي الآلي، أو الشخصي الاجتماعي الإنساني والهمّ الثقافي والمعرفي.. الذي يفْترض احترام المناسبة وأصحابها بتقديم الجديد الهام، والتحليل الهادئ المعلل، الذي يمكن أن يستغرق زمناً طويلاً، ويتطلب قراءات ولقاءات ومتابعات وأبحاثاً تنصف المناسبة وشخوصها، وتبحث في عناصرها وظلالها، وتقوّم وقائعها وأصداءها المتناهية، وتفيد القارئ والمتابع، وتغني المشهد الثقافي وتفاعله، وتزيد الرصيد الأدبي والفني.. ويمكن القيام بدراسات مستفيضة لمنجز أو إسهام أو مشروع، واختبار تجربة وتقويمها عبر الزمن الذي عبر، طال أم قصر، وبيان أسباب فشلها أو مقومات نجاحها..

لقد مرت الإنسانية بكوارث وتمر، وتعرض البشر والحجر لغزوات وعدوانات واحتلالات، وكان خذلان وخيبة وانكسارات، ومقاومة وتضحية وانتصارات، واختلفت الأسلحة والساحات، وتباينت الإمكانيات.. وتحررت مجتمعات من استعمار وهيمنات.

لقد مات علماء ومبدعون، بعد ما أمضوا أعماراً مختلفة، وعاشوا ظروفاً متنوعة.. وأنجزوا؛ اخترعوا وابتدعوا، كتبوا وقالوا ومارسوا، وحصلوا على أوسمة، وتعرض الكثير منهم للأذى المعنوي والجسدي..

وسيموت الآخرون؛ منهم من ما يزالون على قمة هرم العطاء والإبداع.. ولا راد لقوانين الحياة والموت؛ ولا بأس؛ بل لابد من إضاءة كل ذلك والوقوف عنده، لا حين حصوله فحسب؛ بل في أية أوقات أخرى، ولاسيما حين تحل الذكرى ميلاداً أو غياباً أو إنجازات. وتفرد لذلك صفحات، وتخصص ملفات في دوريات أو أعداد منها.. وتقام مهرجانات وندوات..

لكن الاحترام الذاتي، واحترام الآخر صاحب المناسبة والمعني بها، والمتلقي أياً كانت شريحته، وأياً كان موقفه.. وأنى يكون موقعه وزمنه، يتطلبان أن تكون المادة تليق، والنتاج مقدراً قابلاً للجنى أطول زمن ممكن؛ لا أن تلقى المواد بلهاثها وعرجها وتملقها وتسرعها في سلة المناسبة التي قد تحتمل الكثير..! ■

★ غسان كامل ونوس

تمثيل المستَعمَر
محاورو الأنثروبولوجيا

إدوارد سعيد

ت: ثائر ديب



ما من بقعة في هذا العالم إلاّ وتحمل بصمتي،
عقبي على ظهر ناطحات السحاب،
وسخي في بريق الأحجار الكريمة!

إيميه سيزار، دفتر العودة إلى الوطن

ما من كلمةٍ من الكلمات الأربع في عنوان هذه الملاحظات إلاّ وتقطن حقلاً مضطرماً ومضطرباً بعض الشيء. وعلى سبيل المثال، فإننا لا نكاد نعرف لحظةً لم يَجْرِ فيها الكلام على أزمةٍ في التمثيل. وكلما أَمْعَنَّا في تحليل هذه الأزمة ومناقشتها، بدتْ أصولها أبكر وأقدم. فما يطرحه سجال فوكو، ربما بمزيد من القوة ومزيدٍ من الجاذبية، هو فكرة نجدها في أعمال مؤرّخي الأدب مثل إيرل واسرمان، وإريك أورباخ، وم. ه. أبرامز، مفادها أنّه مع تآكل الإجماع الكلاسيكي، كفّت الكلمات عن كونها ذلك الوسيط الشفاف الذي تسطع عبره الكينونة. وبات على اللغة، بوصفها جوهراً عصيّاً وظليلاً ومجرّداً على نحوٍ غريب، أن تبرز كموضوعٍ لاهتمام فقه اللغة، وأن تحيِّد أيّ محاولة لتمثيل الواقع بالمحاكاة وتثبّطها. هكذا كان على التمثيل، في

عصر نيتشه وماركس وفرويد، أن ينازع ليس وعي الأشكال والأعراف الألسنية وحسب، بل أيضاً ضغوطَ قوىً تتعدّى ما هو شخصي وإنساني وثقافي، مثل الطبقة، واللاوعي، والنوع الجنسي، والعرق، والبنية. فالتحولات التي أحدثتها هذه القوى في تصوراتنا لأشياء كانت مستقرّةً في السابق، مثل الكتّاب والنصوص والموضوعات، هي تحولاتٌ عصيّة على التدوين، بالمعنى الحرفيّ للعبارة، وعصيّة على النطق من غير شكّ. وبذلك بات تمثيلُ أحدٍ ما أو حتى شيءٍ ما أمراً معقّداً وإشكالياً مثل خطّ مُقارِب، تترتّب عليه من حيث اليقين والحسم عواقبُ تعجّ بكلّ ما يمكن للمرء أن يتخيّله من المصاعب.

أمّا فكرة المُستَعمَر، المصطلح الثاني بين مصطلحاتي الأربعة، فتبدي عن صنفٍ خاصٍ بها من التطاير. فقبل الحرب العالمية الثانية كان المستعمَرون من يقطنون العالم غير الغربي وغير الأوروبي الذي سيطر عليه الأوروبيون، وغالباً ما استوطنوه بالقوة. وعلى هذا الأساس، وضع كتاب ألبير ميمي كلاً من المستعمِر والمستعمَر في عالمٍ خاص، يتّسم بقوانينه وأوضاعه الخاصة، مثلما تحدّث فرانز فانون في (معذَّبو الأرض) عن المدينة الاستعمارية المنقسمة نصفين، يتواصل واحدهما مع الآخر بمنطق العنف والعنف المضاد[1]. أمّا في فترة تمأسُس أفكار ألفرد سوفي عن العوالم الثلاثة في كلٍّ من النظرية والممارسة، فقد صار المستعمَر مرادفاً للعالم الثالث[2].

بيد أنّ حضور القوى الغربية الاستعماري تواصل في أجزاء مختلفة من أفريقيا وآسيا، على الرغم من أنّ مناطق كثيرة في هاتين القارتين كانت قد حقّقت استقلالها إلى حدٍّ بعيد في الفترة حول الحرب العالمية الثانية. وبذلك لم يكن «المُستَعْمَر» جماعةً تاريخية ظفرت بسيادتها الوطنية ثمّ انحلّت؛ بل مقولةً ضمّت سكّان الدول

(1) See Frantz Fanon, The Wretched of the Earth, trans. Constance Farrington (New York: Grove Press, 1966); and Albert Memmi, The Colonizer and the Colonized, trans. Howard Greenfield (New York: Orion Press, 1965).

(2) See Carl E. Pletsch, "The Three Worlds, or the Division of Social Scientific Labor, circa 1950 — 1975," Comparative Studies in Society and History 23 (Oct. 1981): 565 — 590. See Also Peter Worsley, The Third World (Chicago: University of Chicago Press, 1964).

المستقلّة حديثاً، علاوةً على الشعوب الخاضعة في المناطق القريبة التي لا يزال الأوروبيون يستوطنونها. كما بقيت العنصرية قوةً مهمّة ذات آثار قاتلة في الحروب الاستعمارية البغيضة والسياسات المتصلّبة الجامدة. ولذلك كانت تجربة الاستعمار تشير في قَدْر كبير منها إلى مناطق العالم وشعوبه التي لم تنته تجربتها في التبعية للغرب والخضوع له برحيل آخر جندي أبيض وإنزال آخر علم أوروبي، كما يقول فانون[1]. فالاستعمار هو قَدَرٌ بعواقب دائمة، وظالمة أشدّ الظلم، خاصة بعد أن يكون الاستقلال الوطني قد تحقّق. فالفقر، والتبعية، والتخلّف، وشتى أمراض السلطة والفساد، دون أن ننسى بالطبع تلك المنجزات البارزة في الحرب، والتعليم، والتنمية الاقتصادية: ذلك هو خليط الخصائص التي وَسَمَت الشعب المُستَعمَر الذي حرّر نفسه من جهة لكنه لا يزال ضحية ماضيه من جهة أخرى[2].

غير أنّ مقولة «المُستَعْمَر»، بعيداً عن كونها تشير إلى التضرّع والتفجّع على الذات، اتسعت منذ ذلك الحين اتساعاً كبيراً لتضمّ النساء، والطبقات الخاضعة والمُضطهدة، والأقليات القومية، بل وتلك الاختصاصات الأكاديمية الهامشية أو المُقصاة. كما تنامى حول المُستَعْمَر مُعْجَم عبارات كامل، يعزّز كلٌّ منها بطريقته الخاصة تلك الثانوية البغيضة التي تَسِمُ شعباً كُتِبَ له، بحسب توصيف ف. س. نايبول الساخر، أن يستخدم الهاتف لا أن يخترعه. هكذا تثبّتت مكانة الشعوب المستعمَرة في مناطق التبعية والهامشية، ووُصِمَتْ بألقاب الدول المتخلّفة، والأقلّ نمواً، والنامية، وحُكِمَتْ من قِبَل مُستَعْمِر متفوق، أو متطور، أو متروبوليّ طُرِحَ نظرياً على أنّه السيّد النقيض المطلق(*). وبعبارة أخرى، فإنّ العالم بقي على انقسامه

---

(1) See Fanon, Wretched of the Earth, p.101.

(2) See Eqbal Ahmad, "From Potato Sack to Potato Mash: The Contemporary Crisis of the Third World," Arab Studies Quarterly 2 (Summer 1980): 223 — 234; Eqbal Ahmad, "The Power," Arab Studies Quarterly 2 (Fall 1980): 350 — 363; Eqbal Ahmad, "The Neo — Fascist State: Notes on the Pathology of Power in the Third World," Arab Studies Quarterly 3 (Spring 1981): 170 — 180.

(*) يشير إدوارد سعيد هنا إلى ديالكتيك السيد والعبد الشهير لدى هيغل.

بين «الأكابر» و«الأقلّ شأناً»، ولم يعمل اتّساع مقولة الكائنات الأقلّ شأناً وضمّها حشوداً جديدة من البشر ودخولها حقبة جديدة إلا على زيادة طينهم بلّة. وبات كونك واحداً من المستعمَرين منطوياً على أشياء كثيرة مختلفة، لكنها أدنى، في أماكن كثيرة مختلفة، وفي أزمنة كثيرة مختلفة.

أمّا الأنثروبولوجيا كمقولة، فنادراً ما تحتاج دخيلاً مثلي لكي يضيف الكثير إلى ما سبق أن كُتِبَ أو قيلَ بشأن المحنة التي نزلت ببعض أنحاء هذا الفرع على الأقلّ. غير أنَّ بمقدورنا أن نلحّ هنا، بوجهٍ عام، على وجود تيارين اثنين. ففي الجدالات التي جرت ضمن هذا الفرع خلال العشرين عاماً الماضية أو ما يقاربها، نبعت إحدى النزعات الكبرى من إدراك الدور الذي قام به كلٌّ من الاستعمار الغربي، واستغلال التبعية، واضطهاد الفلاحين، والتلاعب بالمجتمعات المحلية أو إدارتها لأغراض إمبراطورية في دراسة المجتمعات غير الغربية «البدائية» أو الأقلّ نمواً وفي تمثيلها. وقد تُرجِمَ هذا الإدراك إلى أشكال مختلفة من الأنثروبولوجيا الماركسية أو المناهضة للإمبريالية، كما هي الحال في أعمال إريك وولف الباكرة، وفي كتاب وليم روزبري قهوة ورأسمالية في الأنديز الفنزويلية، وكتاب جون ناش نحن نأكل المناجم والمناجم تأكلنا، وكتاب مايكل توسيغ الشيطان وصنمية السلعة في أميركا الجنوبية، وسواها الكثير. وقد شاركت في هذا النوع من العمل المُعارض مشاركةً تثير الإعجاب كلٌّ من الأنثروبولوجيا النسوية (كما في كتاب إميلي مارتن المرأة في الجسد، وكتاب ليلى أبولغد عواطف محجّبة)، والأنثروبولوجيا التاريخية (كما في كتاب ريتشارد فوكس أُسود البنجاب)، وعملٌ يتّصل بالصراع السياسي المعاصر (هو كتاب جان كوماروف جسد السلطة، روح المقاومة)، والأنثروبولوجيا الأميركية (كما في كتاب سوزان هاردنغ عنَ الأصولية)، والأنثروبولوجيا الاتّهامية (كما في كتاب شيلتون ديفيز ضحايا المعجزة).

أمّا التيار الكبير الآخر فهو الأنثروبولوجيا ما بعد الحديثة كما يمارسها باحثون تأثّروا بالنظرية الأدبية بوجهٍ عام، وخاصةً بمنظّرِيّ الكتابة، والخطاب، وأشكال القوة مثل ميشيل فوكو، ورولان بارت، وكليفورد غيرتس، وجاك ديريدا، وهايدن وايت. وممّا أثارني أنَّ بعض الباحثين الذين أسهموا في أعمال مشتركة مثل ثقافة الكتابة أو

الأنثروبولوجيا بوصفها نقداً ثقافياً[1] - وهما كتابان حديثان بارزان - قد دعوا صراحةً إلى وضع حدٍّ للأنثروبولوجيا شأنهم في ذلك شأن عدد من الباحثين الأدبيين الذين أوصوا بوضع حدٍّ لمفهوم الأدب. كما أثارني أيضاً أنَّ بعض الأنثروبولوجيين الذين تُقرأ أعمالهم خارج الأنثروبولوجيا يخفون حقيقة أنهم يرغبون في أن تكون الأنثروبولوجيا، والنصوص الأنثروبولوجية، أقرب إلى الأدب أو النظرية الأدبية في أسلوبها وإدراكها، أو في أن يكرّس الأنثروبولوجيون للتفكير في النصيّة وقتاً أطول من الذي يكرّسونه للنسب المرتبط بالخال(*)، أو في أن تؤدي القضايا المتّصلة بالشعرية الثقافية دوراً في أبحاثهم أهمّ من الدور الذي تؤديه قضايا التنظيم القبليّ، والاقتصاد الزراعي، والتصنيف البدائي.

غير أنَّ هذين الاتجاهين ينمّان عن مشكلات أعمق. ولو وضعنا جانباً تلك النقاشات والجدالات واضحة الأهمية الجارية ضمن حقول أنثروبولوجية فرعية منفصلة مثل دراسات الأنديز أو الديانة الهندية، فإنَّ الأعمال الأخيرة لباحثين ماركسيين، ومناهضين للإمبريالية، وميتاأنثروبولوجيين (غيرتس، توسيغ، وولف، مارشال سالينز، يوهانز فابيان، وسواهم) تبدي قلقاً حقيقياً حيال المكانة الاجتماعية السياسية للأنثروبولوجيا ككل، ولعلّ هذا يصحّ الآن على كلّ حقل من حقول العلوم الإنسانية، لكنه يصحّ على الأنثروبولوجيا بشكلٍ خاص. يقول ريتشارد فوكس:

تبدو الأنثروبولوجيا اليوم مهدّدة فكرياً بالدرجة ذاتها التي بات فيها الأنثروبولوجيون جنساً أكاديمياً مُعرَّضاً للخطر. ولهذا الخطر المهني علاقة بتدهور الوظائف، والبرامج الجامعية، ودعم البحوث، وضروب أخرى من تآكل مكانة الأنثروبولوجيين المهنية. والتهديد الفكري الذي تواجهه الأنثروبولوجيا يأتي من

---

(1) See Anthropology as Cultural Critique: An Experimental Movement in the Human Sciences, ed. George E. Marcus and Michael M.J. Fischer (Chicago: University of Chicago Press, 1986), and Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography, ed. James Clifford and George E. Marcus (Berkeley: University of California Press, 1986).

(*) وهو النسب الذي أشار كلود ليفي شتراوس إلى أهميته في دراسته أنظمة القرابة.

داخل هذا الفرع: حيث نجد نظرتين إلى الثقافة [ما يدعوه فوكس المادية الثقافية وعلم الثقافة]، تشتركان في كثير من الأشياء ولا تتساجلان إلا على القليل منها.[1]

ومن اللافت والدالّ أنّ كتاب فوكس المتميّز، أسود البنجاب، الذي أُخِذَتْ منه هذه الجمل، يشارك مُشَخِّصينَ نافذين آخرين هذه الإشارة إلى اعتلال الأنثروبولوجيا، ذلك أنني أعتقد، مثل شيري أورتنر[2]، أنّ البديل الصحيّ هو ممارسة تقوم على ممارسة، محصّنة بأفكار عن الهيمنة، وإعادة الإنتاج الاجتماعي، والإيديولوجيا تُقْتَرَض من مصادر غير أنثروبولوجية مثل أنطونيو غرامشي، وريموند وليامز، وآلان تورين، وبيير بورديو. بيد أنّ الإحساس يبقى بوجود استنفاد عميق للنموذج أو الإطار المفاهيمي شبيه بما يشير إليه توماس كون(*) من استنفاد النماذج أو الأطر المفاهيمية، مع ما يترتّب على ذلك من عواقب على مكانة الأنثروبولوجيا لا بدّ، باعتقادي، أن تزعزعها أشدّ الزعزعة.

وأفترضُ أنَّ هنالك أيضاً بعض الخشية (المسوَّغة) من أنَّ أنثروبولوجيي هذه الأيام لم يعد بوسعهم الذهاب إلى الميدان ما بعد الكولونيالي بتلك السهولة كما في الأيام الخوالي. وهذا بالطبع نوعٌ من التحدي السياسي تواجهه الإثنوغرافيا في الأرض ذاتها التي سبق للأنثروبولوجيين أن سادوا عليها نسبياً. أما الارتكاسات حيال ذلك فهي متنوّعة. حيث تراجع بعضهم بمعنىً ما إلى سياسات النصيّة. واستخدم بعضهم الآخر العنف المنبعث من الميدان كموضوع للنظرية ما بعد الحديثة. في حين انتفع بعضهم الثالث من الخطاب الأنثروبولوجي كموضعٍ لبناء نماذج التغير أو التحوّل الاجتماعي. غير أنَّ أيّاً من هذه الارتكاسات لا يبديْ من التفاؤل حيال المشروع ما أبداه قبل جيلٍ أكاديميٍّ أولئك التنقيحيون الذين أسهموا في كتاب دِلْ هايمز إعادة اختراع الأنثروبولوجيا، أو ستانلي دياموند في كتابه الهام بحثاً عن البدائي.

---

(1) Richard Fox, Lions of the Punjab: Culture in the Making (Berkeley: University of California Press, 1985), p. 186.

(2) See, for example, Sherry B. Ortner, "Theory in Anthropology since the Sixties," Comparative Studies in Society and History 26 (Jan. 1984):126 — 166.

(*) صاحب الكتاب الشهير بنية الثورات العلمية.

وأخيراً، كلمةُ المحاورين. وهنا يستوقفني أيضاً ذلك التقلقل الشديد الذي اعترى فكرة المحاور حتى انشطرت على نحو دراماتيكي إلى معنيين متعارضين. فهي تعكس من جهةٍ أولى خلفيةً كاملةً من الصراع الكولونيالي، يبحث فيها المستعمِرون عن interlocuteur valable، ويُدفَع المستعمَرون قُدماً من جهةٍ ثانية إلى علاجات يتزايد يأسها وهم يحاولون في البداية أن يتلاءموا مع المقولات التي صاغتها السلطة الكولونيالية، ثمَّ يعترفون بأنَّ هذا المسار محكوم عليه بالفشل، فيقرّ قرارهم على أنَّ قوتهم العسكرية وحدها هي التي تجبر باريس أو لندن على أن تأخذهم على محمل الجدّ كمحاورين. وبذلك يكون المحاور في الوضع الكولونيالي، وبالتعريف، إمّا ذلك المُذْعِن الذي ينتمي إلى صنف من دعاهم الفرنسيون في الجزائر بـال évolué أو ال notable، أو ال caid (في حين تفرد حركة التحرر لهذه الفئة اسم ال beni - wéwé، أو زنجيّ الأبيض)، أو ذلك الذي يرفض الحوار، مثل المثقف المحلي عند فانون، ويقرّ قراره على أنَّ الردّ العدائي الجذريّ، وربما العنيف، هو الحوار الوحيد الممكن مع القوة الكولونيالية.

أمّا المعنى الثاني لـ«المحاور» فهو أبعد عن السياسة بكثير. حيث يُستَمَدُّ من بيئة تكاد أن تكون أكاديمية أو نظرية تماماً، ويشير إلى تلك الخاصية الهادئة والمُطَهَّرة، والمُسيْطَر عليها التي تتّسم بها تجربة فكرية. فالمحاور في هذا السياق هو شخص يثير الجلبة والضجيج عند المدخل، حيث يُحْدِثُ من خارج الفرع أو الحقل قدراً كبيراً من الشغب غير اللائق كيما يُسْمَح له بالدخول بغية إجراء المزيد من النقاش، إنما بعد أن يترك لدى البوّاب كلّ ما لديه من أسلحة وحجارة. ونكون بالنتيجة أمام حالة داجنة تعيد إلى الأذهان عدداً من المعادلات النظرية الرائجة، كالحواريّة وتعدد الأصوات الباختينيي، أو «الوضع الكلامي المثالي» عند هابرماس، أو الصورة التي يرسمها ريتشارد رورتي (في آخر كتابه الفلسفة ومرآة الطبيعة) لفلاسفةٍ يتخاطبون على نحو مفعم بالحيوية في صالون فاخر الأثاث. وإذا ما كان وصف المحاور هذا يبدو هزليّاً بعض الشيء، إلاّ أنّه يُظْهِر على الأقلّ قدراً كافياً من الاحتواء والإدماج الماسخين المطلوبين، باعتقادي، لقيام مثل هذه المحاورات. وما أودّ إيضاحه هنا هو أنَّ هذا النوع من المحاورين المُنَظَّفين والمُطَهَّرين هم مخلوقات مخبرية تربطهم صلات مقموعة، وزائفة تالياً، بالوضع المأزوم أو الصراعي الملحّ الذي كان قد لفت

الأنظار إليهم في الأصل. فالتابعون، مثل النساء، والشرقيين، والسود، و«المحليين» لا يُلتَفَت إليهم، أو يُسْمَح لهم بالدخول، إذا جاز التعبير، إلا حين يثيرون ما يكفي من الضجّة. أمّا قبل ذلك فيتمّ تجاهلهم إلى هذا الحدّ أو ذاك، مثل الخدم في روايات القرن التاسع عشر الإنجليزية، فهم موجودون، لكن حسابهم لا يُحْسَب إلا بوصفهم جزءاً مفيداً من أجزاء الخلفية. ولكي تحوّلهم إلى موضوعات للنقاش أو إلى ميادين بحث لا بدّ لك من أن تغيّرهم وتجعلهم شيئاً آخر مختلفاً جوهرياً وتكوينياً. وبذلك يبقى التناقض قائماً.

وعليَّ هنا أن أقول شيئاً ما عن انتقاد يتكرر توجيهه إليَّ، ولطالما رغبتُ في الردّ عليه، ومفاده أنَّ عملي، في وصف إنتاج أوروبا آخريها الأدنى مرتبةً، ليس سوى مماحكة سلبية لا تقدّم مقاربةً إبستمولوجية جديدةً أو منهجاً جديداً، ولا تعبّر إلا عن اليأس من إمكانية أن يقوم يوماً أيّ تعامل جدّي مع الثقافات الأخرى. وهو انتقاد يرتبط بالقضايا التي ناقشتها إلى الآن، ولستُ أرغب في أن أدحض رأي نقّادي نقطة نقطة، بل أريد أن أردّ بطريقةٍ وثيقة الصلة بالموضوع الذي نتناوله.

فما قمت به في كتابي الاستشراق هو نقدٌ مناوئ ليس لمنظور هذا الحقل واقتصاده السياسي وحسب، بل أيضاً للوضع الاجتماعي الثقافي الذي يجعل خطابه ممكناً وقابلاً للحياة. فالإبستمولوجيات، والخطابات، والمناهج على شاكلة الاستشراق لن تكون جديرةً بهذه الأسماء إذا ما وُصِفَت على نحو مُبْتَسَر بأنها أشبه بالأحذية، تُرْقَع حين تبلى، وتُرْمى وتُسْتَبْدَل بها أشياء جديدة حين تعتّق ويتعذّر إصلاحها. وما يحوزه الاستشراق من هيبة محفوظاته، وسلطة مؤسساته، وطول أمده البطريركي ينبغي أن يُؤْخَذ على محمل الجدّ لأنَّ هذه الخصائص مجتمعةً تعمل عملها مثل رؤيةٍ إلى العالم تتسم بقوةٍ سياسية شديدة لا تسهل إزالتها تحت يافطة الإبستمولوجيا. وهذا ما جعلني أنظر إلى الاستشراق على أنّه بنية قامت في سماكة نزاع إمبراطوري ومثّلت جناحه المسيطر وأحْكَمَتْهُ لا بوصفها ضَرْباً من ضروب البحث العلمي وحسب، بل بوصفها إيديولوجيا متحيّزة أيضاً. بيد أنَّ الاستشراق يخفي ذلك النزاع خلف المصطلحات العلمية والجمالية. ومثل هذه الأشياء هي ما حاولتُ إظهاره، علاوةً على السِّجال بأنَّ ما من فرع علمي، أو بنيةٍ معرفية، أو مؤسسة، أو إبستمولوجيا يمكنها، أو أمكنها قطّ، أن تتحرّر من التشكيلات

الاجتماعية الثقافية، والتاريخية، والسياسية التي تضفي على الحقب فرديتها الخاصة المميّزة.

صحيحٌ أنَّ جميع ضروب إعادة التقويم النظرية والخطابية الكثيرة، التي سبق أن تحدّثت عنها، تبدو كأنها تبحث عن سبيل للفرار من هذه الحالة الفعلية التي تزجّها في نزاع، ولتطوير استراتيجيات نصيّة مُبْتَكَرة تكون سبيلاً لإحباط تلك الهجمات الشالّة التي شنّها على السلطة الإثنوغرافية كلٌ من فابيان، وطلال أسد، وجيرار لكليرك[1]: حيث شكّلت هذه الاستراتيجيات إحدى طرائق التسلّل أبعد من الموقع الأنثروبولوجي المتشابك على نحو يتعذّر فكفكته، والمتصارع والمُثْقَل بالتأويلات على نحو يستحيل حلّه. ويمكن أنْ ندعو مثل هذا السبيل بالردّ الجمالي. أمّا السبيل الآخر فقدْ تمثّل بتركيز الاهتمام على الممارسة وقَصْره عليها إلى هذا الحدّ أو ذاك[2]، كما لو أنَّ الممارسة ذلك المجال المتخفّف مِن الفاعلين، والمصالح، والنزاعات، السياسية والفلسفية. وهذا ما يمكن أن ندعوه بالردّ البراغماتي الاختزالي.

وفي كتابي الاستشراق لم يَرِدْ في خاطري أنَّ من الممكن الترحيب بأيٍ من هذين المخدِّرين. ولعلّ ما أَعْجَزَني عن ذلك هو تشكيكي الجذري في النظريات الكبرى والمواقف الإبستمولوجية الخالصة. غير أنني لم أشعر أنَّ بمقدوري أن أستسلم للرأي الذي مفاده أنَّ ثمّة نقطة أرخميدية خارج السياقات التي وصفتها، أو أنَّ من الممكن ابتكار ونَشْر منهج تأويليّ حصريّ يمكن أن يكون متحرّراً من الظروف التاريخية الملموسة التي نبع منها الاستشراق واقتات عليها. ولذلك فقد بدا لي أنَّ ثمّة دلالة خاصة في أن يكون الأنثروبولوجيون، بخلاف المؤرّخين مثلاً، من بين أشدّ الراغبين عن تقبّل ضروب الصرامة التي تنطوي عليها هذه الحقيقة التي لا مفرّ منها والتي كان جيامبا تيستا فيكو أوّل من صاغها على نحو مُحْكَم. وما أحسبه ــ وسوف أتحدّث عن ذلك بمزيد من التفصيل بعد قليلٍ ــ هو أنَّ تكوين

(1) See Anthropology and the Colonial Encounter, ed. Talal Asad (London: Ithaca Press,1973); Gérard Leclerc, Anthropologie et colonialism: essai sur l,histoire de l,africanisme (Paris: Fayard,1972), and L,Observation de l,home: une histoire des enquétes sociales (Paris: Seuil, 1979); Johannes Fabian, Time and the Other. How Anthropology Makes Its Object (New York: Columbia University Press, 1983).

(2) See Ortner, "Theory in Anthropology," pp.144 – 160.

الأنثروبولوجيا وبناءها التاريخيين المرتبطين في الأصل، وقبل أي شيء آخر، بالمواجهة الإثنوغرافية بين مراقِبٍ أوروبيٍ سيّد ومحلّي غير أوروبي يحتلّ مكانةً أدنى ومكاناً أقصى، هو الذي يدفع الآن بعض أنثروبولوجيّ أواخر القرن العشرين لأن يقولوا لمن يتحدّى مكانة تلك اللحظة المؤسِّسة: «هات بديلاً عنها على الأقل»[1].

وسوف تتواصل لاحقاً هذه الغزوة الاستطرادية بما فيها من خروجٍ على الموضوع الأساسي، حين أعود مرّة أخرى إلى ما يبدو لي أنها تقتضيه؛ أي إشكالية المراقِب، التي من اللافت أنَّ التيارات الأنثروبولوجية التنقيحية التي أشرت إليها من قبل لم تضعها تحت طائلة التحليل. وهذا ما يصحّ بصورةٍ خاصةٍ، كما أرى، على أعمال أنثروبولوجيين يتمتّعون بالأصالة وسعة الحيلة مثل سالينز (في كتابه جزر التاريخ) أو وولف (في كتابه أوروبا ومَنْ لا تاريخ لهم). فهذا الصمت راعدٌ، بالنسبة لي على الأقلّ. انظروا في الصفحات الكثيرة لذلك السجال المُحْكَم الألمعيّ الذي تشتمل عليه أعمال الباحثين ما بعد النظريين، وأعمال وولف وسالينز، وسوف تلاحظون، على نحوٍ مفاجئٍ ربما، كيف ينطلق صوتٌ موثوق، وثاقب، وأنيق، ومتفقّه ليتكلّم ويحلّل، ويحشد الأدلّة، وينظِّر، ويُمْعِن الفكر في كلِّ شيء، ما عدا ذاته. مَن الذي يتكلّم؟ لأيّ غرض؟ ومن الذي يخاطبه؟ مثل هذه الأسئلة لا تُطْرَح، أو أنها إذا ما طُرِحَت، تخرج على أنها أمور تتعلق أساساً بـ «خيار استراتيجي»، كما يقول جيمس كليفورد في كتابته عن السلطة الإثنوغرافية[2]. أمّا تواريخ «الآخرين»، ومجتمعاتهم، ونصوصهم فيُنْظَر إليها إمّا بوصفها استجابات لمبادرات غربية ـ الأمر الذي يجعلها سلبية وتابعة ـ أو بوصفها ميادين ثقافة تعود بصورة أساسية إلى النخب «المحليّة». غير أنني لن أخوض أكثر من ذلك في مناقشة هذه المسألة، وأودّ الآن أن أعود إلى تنقيبي في الحقل الذي يحيط بالموضوع المطروح للنقاش.

لا بدَّ أنكم قد حَدَسْتُم الآن أنّه لا يمكن أن تُنْسَب للتمثيل، ولا لـ«المُسْتَعْمَر»، أو «الأنثروبولوجيا» و «محاوريها» أيّ دلالة ثابتة. فهذه الكلمات تبدو كما لو أنها تتردّد وتتأرجح إزاء شتى احتمالات المعنى أو أنها تنشطر نصفين، في بعض الحالات. ولا

(1) In Marcus and Fischer, Anthropology as Cultural Critique; p.9 and thereafter, the emphasis on epistemology is very prominent.

(2) James Clifford, "On Ethnographic Authority," Representation I (Spring 1983): 142.

شكّ أنّ أوضح ما في الطريقة التي تواجهنا بها هو تأثرها الذي لا براء منه بعددٍ من الحدود والضغوط، التي لا يمكن تجاهلها. هكذا تكون كلمات مثل «التمثيل»، و«الأنثروبولوجيا» و«المُستَعْمَر» مُكْتَنَفَةً في وضعيّات لا يمكن أن يطمسها أيّ قَدْر من العنف الإيديولوجي. ذلك أنَّ الأمر لا يقتصر على أننا سرعان ما نجد أنفسنا في صراع مع المحيط الدلالي القلق والمتطاير الذي تثيره، بل يتعدّاه إلى أننا سرعان ما نُعاد إلى العالم الفعلي، لكي نضع ونشغل إنْ لم يكن الموقع الأنثروبولوجي فعلى الأقل ذلك الوضع الثقافي الذي يجري فيه العمل الأنثروبولوجي في حقيقة الأمر.

وغالباً ما وجدتُ «الدنيوية» ذلك التصوّر المفيد نظراً لما ينطوي عليه من معنيين في آن معاً، أولهما هو فكرة الوجود في عالم علماني، بوصفه نقيضاً للوجود في «العالم الآخر»، وثانيهما هو ذلك الإيحاء الذي تنقله الكلمة الفرنسية mondanite، أي الدنيوية بوصفها خاصية لحسن التصرّف المُمَارس، والمُشْبَع نوعاً ما، أي لتلك الحكمة الدنيوية والحذق اليومي. فالأنثروبولوجيا والدنيوية (بمعنييها) تقتضيان واحدتهما الأخرى بالضرورة. ذلك أنّ الانتقال الجغرافي، والاستكشاف العلماني، واسترداد التواريخ الضمنية المُضْمَرة المُضْني، كلُّ ذلك يَسِم البحث الإثنوغرافي بسمة الطاقة العلمانية الصريحة التي لا لبس فيها. غير أنَّ ما تراكم إلى الآن من خطابات الأنثروبولوجيا، وسننها، وتقاليدها العملية، بما اتّسمت به هذه الأنثروبولوجيا كفرع معرفيّ من سلطة، وصرامة، وخرائط نسب، وأنظمة رعاية واعتماد، كان قد تراكم في نماذج شتّى تبدي أنَّ ذلك أنثروبولوجي وحسب. والمسألة هنا ليست مسألة براءة بالطبع. وإذا ما كنّا نرتاب في أنَّ الطريقة المعتادة لإنجاز الأمور في جميع الفروع العلمية هي تلك الطريقة التي تفضي بالعضو في هذه الفروع إلى كلّ من الخدر والعزلة، فإنّ ما نقوله هنا هو شيء يصحُّ على جميع أشكال الدنيوية التي تَسم بها الفروع العلمية. وليست الأنثروبولوجيا بالاستثناء على هذا الصعيد.

غير أنَّ الأنثروبولوجيا تبقى مُسْنَدَة، شأن حقلي الخاص الذي هو الأدب المقارن، إلى واقعة الآخرية والاختلاف، وإلى دفعة مفعمة بالحيوية، وغنيّة بالمعلومات يوفّر لها ما هو غريب أو أجنبيّ، ومُتْرَعٌ بـ«النضارة عميقة الغور» كما يقول جيرارد مانلي هوبكنز. ولقد اكتسبت هاتان الكلمتان، «الاختلاف» و«الآخرية»، خصائص طلسمية في هذه الأيام. وبات من شبه المستحيل ألاّ يذهلنا ما تبدوان عليه من أبعاد سحرية وميتافيزيقية، نظراً لما يجريه عليهما الفلاسفة، والأنثروبولوجيون، ومنظّرو الأدب،

وعلماء الاجتماع من عمليات تخطف الأبصار. غير أنّ الشيء الأشدّ لفتاً للانتباه بشأن «الآخرية» و«الاختلاف»، شأنهما شأن المصطلحات العامة جميعاً، هو مقدار الاشتراط العميق الذي يفرضه عليهما سياقهما التاريخي والدنيويّ. فأن تتكلّم على «الآخر» في الولايات المتحدة اليوم هو، بالنسبة للأنثروبولوجي الأميركي المعاصر، شيء مختلف تماماً عنه بالنسبة للأنثروبولوجي الهندي أو الفنزويلي: والنتيجة التي توصّل إليها يورغن غولت في مقالةٍ ثاقبة عن «أنثروبولوجيا الفتح» هي أنّ الأنثروبولوجيا غير الأميركية، أو الأنثروبولوجيا «المحلية» ذاتها، «مرتبطة بالإمبريالية ذلك الارتباط الوثيق»، نظراً للسيطرة الشديدة التي تمارسها القوة العالمية انطلاقاً من مركزها المتروبولي العظيم[1]. ولذلك فإنّ ممارسة الأنثروبولوجيا في الولايات المتحدة لا يقتصر على القيام بعمل علمي يتحرّى «الآخرية» و«الاختلاف» في بلدٍ ضخم، بل يتعدّاه إلى تناولهما في دولة هائلة النفوذ والسلطان تؤدي على الصعيد العالمي دور القوة العظمى.

هكذا يمكن النظر إلى تصنيم «الاختلاف» و«الآخرية» والاحتفاء بهما دون هوادة كاتّجاهٍ مشؤوم. فهو لا يوحي فقط بما دعاه جوناثان فريدمان «إضفاء طابع الاستعراض على الأنثروبولوجيا»، حيث يجري «تناص» المجتمعات و«تثاقفها» بمعزل عن السياسة والتاريخ[2]، بل يوحي أيضاً بتملّك العالم وترجمته على نحو طائش بعمليةٍ لا يمكن تمييزها من العملية الإمبراطورية، على الرغم من كلّ مزاعمٍ النسبية التي تطلقها، ومظاهر الحرص الإبستمولوجي والخبرة التقنية التي تبديها. ولعلّ القوة التي أعبّر بها عن ذلك أن يكون مردّها إلى ما أثاره لديّ، في كثير من الكتابات التي قرأتها عن الأنثروبولوجيا، والإبستمولوجيا، والتناص، والآخرية، والتي تغطي في مداها ومادتها الطيف الكامل الممتد من الأنثروبولوجيا إلى التاريخ والنظرية الأدبية، ذلك الغياب الذي يكاد أن يكون مطلقاً لأيّ إشارة إلى التدخّل الإمبراطوري الأميركي بوصفه عاملاً يؤثّر على النقاش النظري. وسوف يقال إنني

---

(1) Jürgen Golte, "Latin America: The Anthropology of Conquest," in Anthropology: Ancestor and Heirs, ed. Stanley Diamond (The Hague: Mouton, 1980), p. 391.

(2) Jonathan Friedman, "Beyond Otherness or: The Spectacularization of Anthropology," Telos 71 (1987): 161 — 170.

أربط الأنثروبولوجيا والإمبراطورية على نحو بالغ الفجاجة، والافتقار إلى حسّ التمييز؛ وردّي على ذلك هو التساؤل كيف ـ وأكرّر كيف ـ ومتى كانتا منفصلتين؟ فأنا لا أعرف متى حدث مثل هذا الشيء، إذا ما كان قد حدث بأيّ حال من الأحوال. ولذلك، بدلاً من أن نزعم أنّه قد حدث، دعونا نرى إذا ما كان موضوع الإمبراطورية لا يزال يحظى ببعض الأهمية بالنسبة للأنثروبولوجي الأميركي؛ بل وبالنسبة لنا جميعاً كمثقفين.

والواقع مخيفٌ على هذا الصعيد. فالوقائع تبيّن أنّ لنا مصالح عالمية شاسعة، وأننا نسعى وراءها على هذا الأساس. وثمّة جيوش، وجيوش من الباحثين الذين يعملون على نحو سياسي، وعسكري، وإيديولوجي. خذوا، مثلاً، هذا القول، الذي يربط بكلّ صراحةً بين السياسة الخارجية و«الآخر»:

واجهت وزارة الدفاع في السنوات الأخيرة كثيراً من المشكلات التي تتطلّب دعم العلوم السلوكية والاجتماعية.... فالقوات المسلحة لم تعد تتورط في الحرب وحدها. وباتت مهامها تشتمل الآن على المسالمة، والمساعدة، و«معركة الأفكار»، الخ. وهذه المهام جميعاً تتطلب فهماً لسكّان المدن والأرياف الذين تحتكّ بهم قواتنا المسلحة، سواء في الأنشطة «السلمية» الجديدة أم في القتال. وفي بلدان كثيرة على امتداد العالم، نحن نحتاج إلى مزيد من المعرفة عن عقائدها، وقيمها، ودوافعها؛ وتنظيماتها السياسية، والدينية، والاقتصادية؛ والأثر الذي تتركه شتى ضروب التغيّر أو التجديد على أنساقها الاجتماعية الثقافية.... والنقاط التالية هي عناصر تستحق النظر بوصفها عناصر في استراتيجية بحثية للفاعليات العسكرية. مشاريع بحث ذات أولويّة: (1) مناهج، ونظريات وتدريب في العلوم الاجتماعية والسلوكية في البلدان الأجنبية...(2) برامج تدريب علماء اجتماع أجانب...(3) أبحاث اجتماعية يجريها علماء محليون مستقلون... (4) مهمات في العلوم الاجتماعية توكل لخريجي الدراسات العليا الأميركيين في مراكز موجودة في مناطق أجنبية...(7) دراسات تُجرى في الولايات المتحدة على أساس المعطيات التي جَمَعَها باحثون وراء البحار وتدعمها فاعليات غير دفاعية. وينبغي التشديد على تطوير المعطيات، والمصادر، وطرائق التحليل بحيث يمكن الانتفاع بالمعطيات التي تمّ جمعها لأغراض مختلفة في كثير من الأغراض الإضافية الأخرى.... (8) التعاون مع برامج أخرى في الولايات المتحدة

والخارج بما يتيح لكادر وزارة الدفاع ذلك النفاذ الدائم إلى المصادر الأكاديمية والفكرية في «العالم الحرّ»[1].

ولا حاجة إلى القول إنَّ النظام الإمبراطوري الذي يغطي شبكة هائلة من الدول الراعية والتابعة، فضلاً عن جهاز الاستخبارات وصنع السياسات الذي بلغ من الثراء والقوة شأواً غير مسبوق، لا يغطّي كلّ شيء في المجتمع الأميركي. لا شكّ أنَّ الإعلام مُشبّع بالمادة الإيديولوجية، غير أنّه لا شكّ أيضاً أنَّ هذا الإشباع يتفاوت في الدرجة من مكان إلى آخر في هذا الإعلام. وعلينا أن ندرك ضروب التمايز، ونقيم الفروق بكلّ الوسائل، غير أنّه علينا أيضاً ألاّ تغيب عن أذهاننا تلك الحقيقة الساطعة التي مفادها أنَّ الرباط الذي تُحْكِمه الولايات المتحدة حول العالم هو ذلك الرباط المتين، وأنّه ليس نتيجةً لوجود ريغان واحد واثنين ممن هم على شاكلة كيركباتريك، إذا جاز القول، بل يتوقّف بقوة أيضاً على خطاب ثقافي، وعلى صناعة المعرفة، وباختصار، ليس على «الثقافة» بوصفها ميداناً أنثروبولوجياً عاماً، مما يُناقَش ويُحَلّل على نحو روتيني في دراسات الشعرية والتناص الثقافيين، بل بوصفها ثقافتنا على وجه التحديد والحصر.

والمصالح المادية التي هي موضع رهان في ثقافتنا هي مصالح بالغة الضخامة وباهظة إلى حدّ بعيد. وهي لا تشتمل على مسائل الحرب والسلام وحسب ـ إذ إنك حين تقلّل عموماً من شأن العالم غير الأوروبي وتجعله مجرد منطقة تابعة أو أدنى، يسهل عليك غزوه وتهدئته ـ بل تشتمل أيضاً على مسائل التخصيص الاقتصادي، والأولويات السياسية، وفي القلب من ذلك كلّه علاقات السيطرة وانعدام المساواة. فنحن لم نعد نعيش في عالم ثلاثة أرباعه في حالة من السكون والتخلّف. ومع ذلك، فإننا لم نُنتِج بعد ذلك الأسلوب الوطني الفعّال الذي يقوم على ما هو أكثر إنصافاً وأبعد عن القسر من نظرية التفوق المشؤومة، التي تؤكد عليها بدرجة ما جميع الإيديولوجيات الثقافية. والشكل الثقافي المحدَّد الذي اتّخذه التفوق في السياق الذي يكشف عنه الهجوم الخالي من الإحساس الذي شنّته النيويورك تايمز (26 تشرين الأول 1986) على علي مازروي ـ وأنا أورد هنا حالةً نمطيّة ـ لتجرّئه، كإفريقي، على صناعة سلسلة من الأفلام عن الأفارقة، يتمثّل في أنَّ من الممكن التسامح مع

(1) Defense Science Board, Report of the Panel on Defense: Social and Behavioral Sciences (Williamstown, Mass.,1967).

إفريقيا ما دام يُنظَر إليها إيجابياً كمنطقة انتفعت من التحديث الحضاري الذي وفّرته الكولونيالية التاريخية؛ أما إذا نَظَرَ إليها الأفارقة على أنها لا تزال تعاني من إرث الإمبراطورية فينبغي عندئذٍ إعادتها إلى حجمها، وإظهار أنها أدنى في جوهرها، وأنها قد نكصت منذ أن غادرها الرجل الأبيض. والحال، أنّه ليس ثمّة افتقار إلى البلاغة التي تعزّز هذه النظرة، الأمر الذي يتجلّى، مثلاً، في عمل باسكال بروكنر دموع الرجل الأبيض، وروايات ف. س. نايبول، والمقالات الصحفية التي نشرها مؤخّراً كونور كروز أوبراين.

ونحن، كمواطنين ومثقفين داخل الولايات المتحدة، نتحمّل قسطاً من المسؤولية عمّا يجري بين الولايات المتحدة وبقية العالم، وهي مسؤولية لا يمكن بأيّ حال من الأحوال التحرر منها أو إنجازها بالإشارة إلى أنَّ الاتحاد السوفييتي هو أسْوأ. وحقيقة الأمر أننا مسؤولون عن هذا البلد وحلفائه، وقادرون تالياً على أن نؤثّر عليه، بطرائق لا تصحّ على الاتحاد السوفييتي. ولذلك فإنَّ علينا أولاً أن نلاحظ بدقّة كيف حلّت الولايات المتحدة في أميركا اللاتينية والوسطى، وكذلك في الشرق الأوسط، وأفريقيا، وآسيا، محلَّ الإمبراطوريات الكبرى السابقة بوصفها القوة الخارجية المسيطرة، وليس هذا سوى أوضح الأمثلة على هذا الصعيد.

ولسنا نبالغ إذْ نقول إنَّ السجلّ ليس بالنظيف إذا ما نظرنا فيه نظرة صدق وأمانة، أي إذا لم نقبل دون انتقاد تلك الفكرة التي مفادها أننا مخوّلون بسياسةٍ تكاد تكون متّسقةً تماماً وتقضي بأن نحاول فرض نفوذنا، وسيطرتنا، وضبطنا على دول يُفْتَرَضُ أنَّ أهميتها، الضمنية أو المعلنة، بالنسبة للمصالح الأمنية الأميركية هي تلكَ الأهمية الفائقة. فليس ثمّة قارّة إلا وتدخّلت فيها الولايات المتحدة عسكرياً منذ الحرب العالمية الثانية وإلى الآن، وما بدأنا الآن ندركه كمواطنين لا يعدو التعقيد والمدى الهائلين اللذين تتصف بهما هذه التدخلات، والعدد الضخم الذي يميّز الطرائق التي تجري بها، ومقدار التوظيف الوطني الهائل فيها. وحصول هذه التدخلات ليس محلّ شكّ، والأمر الهام، كما يقول وليام أبليمان وليامز، هو أنَّ الإمبراطورية قد غدت طريقة حياة. وافتضاحات إيران غيت المتواصلة هي جزء من هذه التدخّلات المعقدة، مع أنّه ممّا يجدر ملاحظته أنَّ قطاعاً صغيراً وحسب من طوفان الإعلام والرأي الهائل هو الذي أبدى كبير اهتمام بواقعة أنَّ سياساتنا الإيرانية والأميركية الوسطى ـ سواء تعلّقت باستثمار انفتاح جغرافي سياسي لدى «المعتدلين» الإيرانيين،

أم بدعم «مقاتلي الحرية» من عناصر الكونترا للإطاحة بالحكومة النيكاراغوية المنتخبة والدستورية الشرعية ـ هي سياسات إمبريالية صريحة وعارية.

لستُ أرغبُ في أن أبدّد كثيراً من الوقت على هذا الوجه الواضح تماماً من أوجه السياسة الأميركية، ولذلك لن أورد أمثلةً عليها ولن أنخرط في جدال سخيف حول التعريفات. وحتى لو اتفقنا، مثل كثيرين، على أنّ السياسة الأميركية الخارجية هي سياسة غَيريَّة مبدئياً ومكرَّسة لأهداف لا غبار عليها مثل الحرية والديمقراطية، فإنّه يبقى هنالك ثمّة مجال كبير للموقف المتشكّك. أليسَ من الواضح أننا نكرّر، كأمّة، ما سبقتنا إلى فعله كلٌ من فرنسا وبريطانيا، وإسبانيا والبرتغال، وهولندا وألمانيا؟ ألا ننزع، بالإقناع والقسر، إلى اعتبار أنفسنا في حلٍ على نحو ما من تلك المغامرات الإمبراطورية الخسيسة التي سبقتنا بإشارتنا إلى منجزاتنا الثقافية الهائلة، وازدهارنا، وإدراكنا النظري والإبستمولوجي؟ وعلاوةً على ذلك، ألسنا نفترض من جانبنا أنَّ قَدَرَنا هو أن نحكم العالم ونقوده، في دورٍ خَصَصْنَا به أنفسنا كجزء من مهمّتنا في البريّة؟

باختصار، إنّ ما هو مطروح أمامنا الآن على صعيد وطني، وفي البانوراما الإمبراطورية الكاملة، هو السؤال القلق والمثير للقلق المعنيّ بعلاقتنا بالآخرين؛ بالثقافات الأخرى، والدول الأخرى، والتواريخ الأخرى، والتجارب، والتراثات، والشعوب، والمصائر الأخرى. وصعوبة هذا السؤال تكمن في أنّه ما من نقطة أفضلية يمكن أن يطرح منها خارج واقعة العلاقة بين ثقافات، بين قوى إمبراطورية وغير إمبراطورية متفاوتة، وبين آخرين مختلفين، ما من نقطة أفضلية يمكن أن تتيح للمرء ميزةً إبستمولوجية في أن يحكم، ويقوّم، ويؤوِّل بعيداً عن المصالح، والانفعالات، والتورّطات الثقيلة التي تفرضها العلاقات الجارية ذاتها. فحين ننظر في الصلات بين الولايات المتحدة وبقية العالم، نكون من هذه الصلات، إذا جاز التعبير، وليس خارجها أو وراءها. وهذا ما يوجِب علينا كمثقفين، وإنسانويين، ونقّادٍ علمانيين أن نفهم دور الولايات المتحدة في عالم الأمم والقوة، من داخل الواقعة، وكمساهمين فيها، وليس كمراقبين خارجيين منفصلين نرشف على مهل أكواب عسل أذهاننا، مثل أوليفر سميث في عبارة ييتس الرائعة.

ومن المؤكّد الآن أنَّ الجهود المعاصرة التي تقوم بها الأنثروبولوجيا الأوروبية والأميركية تعكس أحجيات المشكلة ومزالقها كما تنعكس الأعراض المرضية.

فتاريخ هذه الممارسة الثقافية في أوروبا والولايات المتحدة ينطوي على واحدٍ من العناصر المكوِّنة الكبرى هو علاقة القوة غير المتكافئة بين المراقب الإثنوغرافي الغربي الخارجي ومجتمع غير غربي بدائي، أو مختلف على الأقل لكنه أضعف بلا شكّ وأقلّ تطوراً. ويستقرئ روديارد كيبلنغ في كيم المعنى السياسي لهذه العلاقة ويجسّده بأمانة فنية استثنائية في شخص الكولونيل كريتون، وهو إثنوغرافي تقع على عاتقه مهمّة مسح الهند، كما يرأس الاستخبارات هناك، تلك اللعبة الكبرى التي ينتمي إليها كيم الشاب. وهذا التشخيص الروائي الإشكالي المسبق هو ما تستعيده الأنثروبولوجيا الغربية الحديثة وتمتصّه في الأعمال التي صدرت مؤخّراً لمنظّرين يُعْنَون بالتناقض الذي يكاد أن يكون مستعصياً بين واقعة سياسية قائمة على القوة ورغبة علمية وإنسانية في فهم الآخر على نحوٍ تأويلي ومتعاطف بطرائق لا تكتنفها القوة أو تحدّدها على الدوام.

أمّا بشأن نجاح هذه الجهود أو إخفاقها، فتلك مسألة أقلّ أهمية من واقعة أنّ ما يميّز هذه الجهود، وما يجعلها ممكنة هو ضَرْبٌ من إدراك الوضعيّة الإمبراطورية يتّسم بأنّه بالغ الارتباك على الرغم من تخفيه وتنكره، كما يتّسم في النهاية بأنّه شامل ومحتوم. ذلك أنَّ ما من سبيل أعلمه لفهم العالم من داخل ثقافتنا (وهي، بالمناسبة، ثقافة يقف خلفها تاريخ طويل من الإبادة والإدماج) من دون أن نفهم أيضاً التنازع الإمبراطوري ذاته. وهذه كما أرى واقعة ثقافية ذات أهمية سياسية وتأويلية استثنائية، لأنّها الأفق الحقيقي الذي يحدّد، والشرط الذي يمكّن على نحو ما تلك المفاهيم التي كانت ستبدو من دونه مجرّدة وبلا أساس مثل «الآخريّة» و«الاختلاف». فالمشكلة الفعلية التي لا تني تطرح ذاتها علينا هي العلاقة بين الأنثروبولوجيا بوصفها مشروعاً جارياً والإمبراطورية بوصفها شأناً جارياً.

وما إن يُعاد طَرْح المشكلة الدنيوية المركزية ذلك الطرح الصريح لكي يُنْظَر فيها، حتى نجد أنَّ ثلاثاً من القضايا الفرعية تطرح ذاتها لكي يُعاد تفحّصها مع تلك المشكلة المركزية. والقضية الأولى، التي سبق أن أشرت إليها، هي الدور التكويني الذي يقوم به المراقب، «الأنا» أو الذات الإثنوغرافية، التي لا تنفصل مكانتها، وحقل نشاطها، ومحلّها المتنقّل عن القيد المربك الذي تفرضه العلاقة الإمبراطورية ذاتها. والقضية الثانية هي التوزّع الجغرافي وضرورته الداخلية البالغة، تاريخياً على الأقل، بالنسبة للإثنوغرافيا. فلطالما كان الباعث الجغرافي [أو المكاني] بما له من أهمية

عميقة في كثير من بنى الغرب الثقافية مفضّلاً لدى النقاد على الأهمية التي تتّسم بها الزمنية. بيد أنني أرى أنّ الإمبراطورية ذاتها، فضلاً عن كثير من أشكال التأريخ، والأنثربولوجيا، وعلم الاجتماع، والبنى القانونية الحديثة، ما كانت لتقوم من دون تلك السيرورات الفلسفية والتخيّلية الهامة التي تعمل عملها في إنتاج المكان، وحيازته، وإخضاعه، واستيطانه. وهذا ما ألقت عليه الضوء كتبٌ متفاوتةٌ أشدّ التفاوت مؤخّراً مثل كتاب نِلْ سميث التطور اللامتكافىء، أو كتاب راناجيت جحا قانون الملكيّة في البنغال، أو كتاب ألفرد كروسبي الإمبريالية البيئية، وهي أعمال تستكشف السبل التي يُنْتَج بها القُرب والبُعْد دينامية فَتْح وتحويل تقتحم الصور المنعزلة التي تُرْسم للعلاقة بين الذات والآخر وتفرض نفسها عليهما. وما نجده في الإثنوغرافيا هو ممارسة سلطة مطلقة في فَرْض الضبط والسيطرة على الجغرافيا. أمّا القضية الثالثة فهي قضية الانتشار الثقافي، وانسلاخ العمل العلمي أو البحثي المنتمي إلى فرع معرفيّ عن ميدان الباحث أو الباحثة الخاص نسبياً وعن حلقته أو حلقتها المهنية ونفاذه إلى ميدان وضع السياسات وتنفيذها، وإلى ميدان آخر لا يقلّ أهمية هو ميدان تداول التمثيلات الإثنوغرافية الصارمة بوصفها صوراً إعلامية عامة تعزّز تلك السياسات. فكيف يمكن لعمل على ثقافات، ومجتمعات، وشعوب بعيدة أو بدائية أو «أخرى» في أميركا الوسطى، وإفريقيا، والشرق الأوسط، وأجزاء شتى من آسيا، أن يغذّي سيرورات التبعية، أو السيطرة، أو الهيمنة السياسية الفاعلة أو يرتبط بها، أو يعوقها، أو يعزّزها؟

ثمّة مثالان، هما الشرق الأوسط وأميركا اللاتينية، يوفّران أدلّةً على اتصال مباشر بين البحث العلمي المتخصّص في «منطقة» ما والسياسة العامة، وتعمل فيهما التمثيلات الإعلامية على تعزيز استخدام القوة والوحشية، وليس التعاطف والتفاهم، ضدّ المجتمعات المحلية. فالخطاب العام يكاد لا يكفّ اليوم عن قَرْن «الإرهاب» بالإسلام، ذلك الدين الباطني أو الثقافة الباطنية المستغلقة على معظم البشر، لكنها اتّخذت في السنوات الأخيرة (بعد الثورة الإيرانية، وبعد حركات التمرد اللبنانية والفلسطينية المختلفة) شكلاً مهدِّداً ومنذراً بالخطر أضفته عليها النقاشات «المتفقهة» التي تناولتها[1]. ففي العام 1986، صدرت مجموعة من المقالات حرّرها بنيامين

(1) I have discussed this in my book Covering Islam: How the Media and the Experts Determine How We See the Rest of the World (New York: Pantheon

نتنياهو (الذي كان آنذاك سفيراً لإسرائيل في الأمم المتحدة)، عنوانها الإرهاب: كيف يمكن للغرب أن يفوز، احتوت ثلاث مقالات لمستشرقين متخصّصين، أقسموا جميعاً أغلظ الأيمان أن ثمّة صلة بين الإسلام والإرهاب. وما أسفرَ عنه هذا النمط من السِّجال كان في الواقع ضرباً من الموافقة على قصف ليبيا، وعلى مغامرات مماثلة بذلك النوع من التّقى الفجّ، نظراً لما سبق للجمهور أن سمعه على ألسنة الخبراء في الإعلام المطبوع والمرئي من أنّ الإسلام يكاد أن يكون ثقافةً إرهابية[1].

أمّا المثال الثاني فيتعلّق بالمعنى الشعبي الذي يُضْفَى على كلمة «الهنود» في الخطاب الذي يتناول أميركا اللاتينية، خاصةً مع تعزيز الاقتران بين الهنود والإرهاب (أو بين الهنود بوصفهم شعباً بدائياً ومتخلّفاً على نحو لا رجعة عنه والعنف الشعائري). ويقوم التحليل الشهير الذي أجراه ماريو فارغاس ليوسا لمجزرة راح ضحيّتها صحفيون بيروفيون في الأنديز («تحقيق في الأنديز: كاتب أميركي لاتيني يستكشف الدروس السياسية في مجزرة بيروفية»، في النيويورك تايمز ماغازين، 13 تموز 1983) على سرعة تأثّر هنود الأنديز بأشكال من القتل العشوائي بالغة الفظاعة؛ حيث نجد أنّ نثر فارغاس ليوسا يعجّ بعبارات عن الشعائر الهندية، والتخلّف، والثبات الموقع للكآبة في النفس، وكلّ ذلك مستند إلى السلطة النهائية التي تحوزها التوصيفات الأنثروبولوجية؛ بل إنّ عدداً من الأنثروبولوجيين البيروفيين البارزين كانوا أعضاء في الفريق الذي استقصى تلك المجزرة (وكان فارغاس ليوسا على رأسهم).

وأهمية هذه القضايا ليست نظريةً وحسب بل يومية عادية أيضاً. فالإمبريالية، أو السيطرة على المناطق والشعوب ما وراء البحار، تتطور في مُتّصل يشتمل على تواريخ متصوَّرة شتّى، وممارسات وسياسات راهنة عديدة، ومسارات ثقافية لها حبكاتها المختلفة. غير أنّ في العالم الثالث قدراً كبيراً من الأدبيات التي تطلق تجاه المختصّين الغربيين في الدراسات المناطقية، وكذلك تجاه الأنثروبولوجيين والمؤرّخين، سجالاً نظرياً وعملياً حاراً ومشبوباً. والوجهةُ هي جزء من جهد التنقيح

Books, 1981). See also "The MESA Debate: The Scholars, the Media and the Middle East," Journal of Palestine Studies 16 (Winter 1987): 85 — 104.

(1) See Blaming the Victims: Spurious Scholarship and the Palestinian Question, ed. Edward W. Said and Christopher Hitchens (London: Verso, 1988), pp.97 — 158.

ما بعد الكولونيالي الرامي إلى استعادة التراثات، والتواريخ، والثقافات من الإمبريالية، وهي أيضاً سبيلٌ لدخول مختلف الخطابات العالمية على قدم المساواة. وتخطر في الذهن هنا أعمال أنور عبد الملك وعبد الله العروي، وأعمال أناس مثل مجموعة دراسات التابع، وسي. ل. ر. جيمس، وعلي مازروي، ونصوص مختلفة مثل إعلان باربادوس عام 1971 (الذي يتّهم الأنثربولوجيين مباشرةً بالعلموية، والنفاق، والانتهازية) وكذلك تقرير الشمال ـ الجنوب ونظام المعلومات الجديد. ولا يصل في العادة سوى قلّة قليلة من مثل هذه المواد إلى الحجرات الداخلية في المراكز المتروبولوبية حيث يجري النقاش العام حول الفروع المعرفية أو الخطابات. وبدلاً من ذلك، فإنَّ الغربيين المختصّين بإفريقيا يقرؤون الكتّاب الأفارقة كمادة مصدرية لأبحاثهم، ويتعامل الغربيون المختصّون في شؤون الشرق الأوسط مع النصوص العربية أو الإيرانية كأدلّة رئيسية في أبحاثهم، أمّا المناشدات المباشرة، بل الملحاحة، التي ينطوي عليها الجدال والمشاركة الفكرية الصادرين عن المستعمَرين السابقين فغالباً ما تُترَك دون أن يُلْتَفَتَ إليها.

وفي مثل هذه الحالات لا مناص من القول إنَّ رواج التوصيفات الثقيلة والأجناس المشوَّشة إنّما يعمل على سدّ الطريق أمام ضجّة الأصوات في الخارج التي تطالب بأن يُنْظَر فيما تقوله عن الإمبراطورية والسيطرة. فوجهة النظر المحلية، على الرغم من الطريقة التي غالباً ما تُصَوَّر بها، ليست واقعة إثنوغرافية وحسب، وليست بناءً تأويلياً بصورة رئيسية أو حتى بصورة مبدئية؛ فهي إلى حدٍّ بعيد مقاومةٌ خلافية مستمرة، ومُسْهَبَة، وممتدّة للأنثروبولوجيا ذاتها كفرع علمي وكممارسة (بوصفها ممثلة قوة «خارجية»)، أي للأنثروبولوجيا ليس بوصفها نصّاً بل بوصفها ذلك الفاعل الذي غالباً ما يسهم بصورة مباشرة في ترسيخ السيطرة السياسية.

ومع ذلك، فإنَّ هنالك محاولات لافتة وإنْ تكن إشكالية لإقرار الآثار التي بمكن لإدراك ذلك أن يرتّبها على العمل الأنثروبولوجي الجاري. فكتاب ريتشارد برايس أوّل مرّة يدرس شعب الساراماكا في سورينام، الذين تمثّل أسلوبهم في البقاء على قيد الحياة بفضّ ما هو في الحقيقة معرفةٌ سرّيّة بما يدعونه أوّل مرّة وإشاعتها بين الجماعات؛ ذلك أنَّ أوّل مرّة، أي حوادث القرن الثامن عشر التي أعطت الساراماكيين هويتهم القومية، كانت قد «أُحيطت، وحُصِرَت، وحُرِسَت». ويبدي برايس حساسية واضحة في فهم هذا الشكل من مقاومة الضغط الخارجي، ويسجّله

على نحو مُحترِس ودقيق. إلا أنّه حين يطرح «السؤال الأساسي عمّا إذا كان نشر المعلومات التي تستمدّ جزءاً من قوتها الرمزية من كونها سرّيّة لا يُفسِد المعنى ذاته الذي تنطوي عليه هذه المعلومات»، فإنّه لا يتوقّف إلا قليلاً عند القضايا الأخلاقية المزعجة، لكي يواصل من ثمّ نشر المعلومات السرية كيفما اتفق[1]. ونجد مشكلةً مماثلةً في كتاب جيمس. سي. سكوت البارز أسلحة الضعفاء: أشكال المقاومة الفلاحية اليومية، حيث يقوم سكوت بعمل لامع حين يبيّن أنّ الروايات الإثنوغرافية لا تقدّم، ولا يمكنها في الحقيقة أن تقدّم، «نسخة كاملة وطبق الأصل» من مقاومة الفلاحين للتجاوزات والتعدّيات القادمة من الخارج، حيث ترمي الاستراتيجية الفلاّحية (التلكؤ، والتأخّر، والمفاجأة، وانقطاع التواصل، وما إلى ذلك) إلى عدم الامتثال للسلطة[2]. ومع أنّ سكوت يقدّم روايةً لامعةً - سواء من الناحية التجريبية أم النظرية - عن مقاومة الهيمنة في الحياة اليومية، إلاّ أنّه يبخّس هو أيضاً تلك المقاومة ذاتها التي يعبّر عن إعجابه بها واحترامه لها وذلك عبر كشفه بمعنىً ما عن أسرار قوّتها. ولست أذكر برايس وسكوت هنا لكي أتّهمهما بأيّ حال من الأحوال (فأنا أبعد ما يكون عن ذلك، لأنّ كتابيهما ينطويان على قيمة فائقة) بل لكي أشير إلى بعض التناقضات والمفارقات النظرية التي تواجهها الأنثروبولوجيا.

كما سبق أن قلت، وكما سبق أن لاحظ كلّ أنثروبولوجي أمعنَ الفكر في التحديات النظرية التي باتت الآن بالغة الوضوح، فإنّ ثمّة قَدْراً كبيراً من الاستعارة من الميادين القريبة، ومن النظرية الأدبية، والتاريخ، وما إلى ذلك، الأمر الذي يعود نوعاً ما إلى أنّ قسطاً كبيراً من كلّ ذلك قد تجنّب القضايا السياسية لأسباب مفهومة، حيث الكلام على الشعرية أسهل بكثير من الكلام على السياسة. غير أنّ الأنثروبولوجيا راحت تُرى، بالتدريج، على أنّها جزءٌ من كلّ تاريخيّ أكبر وأشدّ تعقيداً، وأوثق ارتباطاً بترسيخ القوة الغربية مما كان يُعتَرَف به في الماضي. ومن

(1) Richard Price, First — Time: The Historical Vision of an Afro — American People (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1985), pp.6, 23.

(2) James C. Scott, Weapons of the Weak: Everyday Forms of Peasant Resistance (New Haven, Conn.: Yale University Press, 1985), pp.278 — 350. See also Fred R. Myers, "The Politics of Representation: Anthropological Discourse and Australian Aborigines," American Ethnologist 13 (Feb.1986): 138 — 153.

الأمثلة اللافتة على نحو خاص عمل جورج ستوكنغ وكورتيس. م. هنسلي الذي صدر مؤخراً[1]، وكذلك أيضاً تلك الأعمال المختلفة التي قدّمها كلٌّ من طلال أسد، وبول رابينو، وريتشارد فوكس. واعتقادي أنّ إعادة الارتباط أو التحالف هذه تتصل، في قراراتها، بما اكتسبناه من فهمٍ جديدٍ وبعيدٍ عن الشكلانية للإجراءات السردية، وبإدراكٍ أشدّ تطوراً للحاجة إلى أفكارٍ حول الممارسات البديلة والطارئة المضادة للسيطرة.

لقد احتلّ السرد الآن في العلوم الإنسانية والاجتماعية تلك المكانة التي تُمثّل نقطة التقاء ثقافية كبرى. وما من أحدٍ وقع على عمل ريناتو روزالدو البارز إلّا وقدّر هذه الواقعة حقّ قدرها. وكان عمل هايدن وايت ما وراء التاريخ رائداً في تبيان أنّ السرد تحكمه المجازات والأشكال البلاغية ـ الاستعارة، الكناية، الكناية الجزئية، المفارقة الساخرة، والأمثولة الرمزية أو الأليغورة، وما إلى ذلك ـ التي نظّمت بدورها بل وأنتجت أشدّ مؤرّخي القرن التاسع عشر نفوذاً، أولئك الرجال الذين افترضَ أنّ عملهم التاريخي قد قدّم التصورات الفلسفية و/أو الإيديولوجية التي دعمتها الوقائع التجريبية. فقد نزع وايت صدارة كلٍّ من الواقعي والمثاليّ؛ ثمّ أحلَّ مكانهما الإجراءات السردية والألسنية اللاذعة التي تتّبعها السنن الشكلية الكونية. وما بدا راغباً عن تفسيره، أو عاجزاً عنه، هو ما عبّر عنه المؤرّخون من ضرورة السرد والتلهّف إليه، فلماذا لجأ ياكوب بوركهارت وماركس، على سبيل المثال، إلى استخدام البنى السردية (وليس البنى الدرامية أو التصويرية) أصلاً، وأضفيا عليها نبرات مختلفة عَمِلَتْ على شَحْنِها، بالنسبة للقارئ، باستجابات وحمولات متنوعة تماماً. كما قام منظّرون آخرون ـ مثل فريدريك جيمسون، وبول ريكور، وتزفيتان تودوروف ـ باستكشاف خصائص السرد الشكلية في أُطُر اجتماعية وفلسفية أوسع من تلك التي استخدمها وايت، وبيّنوا في آنٍ معاً مساحة السرد وأهميته في الحياة الاجتماعية ذاتها. وبذلك تحوّل السرد من نموذجٍ أو نمطٍ شكليّ إلى نشاط يتلاقى فيه كلٌّ من السياسة، والتراث، والتاريخ، والتأويل.

---

(1) See George W. Stocking Jr., Victorian Anthropology (New York: Free Press, 1987); and Curtis M. Hinsley, Jr., Savages and Scientists: The Smithsonian Institution and the Development of America Anthropology, 1846 — 1910 (Washington, .D.C.: Smithsonian Institution Press, 1981).

والسرد، بوصفه موضوعاً للنقاش النظري والأكاديمي الأحدث، كان قد تصادم بالطبع مع السياق الإمبراطوري. فالقومية، سواء كانت منبعثةً أم جديدة، إنما تتشبّث بالسرديات في بنائها، أو تمثّلها، أو إقصائها، هذه الطبعة أو تلك من طبعات التاريخ. وهذا ما يوضحه على نحو وافٍ وآسر كتاب بندكت أندرسون جماعات متخيّلة، وكذلك مختلف المساهمين في كتاب اختراع التراث، الذي عمل على تحريره كلٌّ من إريك هوبسباوم وتيرنس رينجر. وكذلك فإنَّ مفهوميْ الشرعية والسوا ـ كما تبدّيا، مثلاً، في النقاشات الأخيرة حول «الإرهاب» و«الأصولية» ـ قد عَمِلا إمّا على إضفاء الطابع السرديّ على أشكال الأزمة أو على إنكاره عليها. فحين تتصوّر نمطاً معيناً من الحركة السياسية في أفريقيا أو آسيا على أنّه «إرهابي» فإنّك تُنكِر عليه العاقبة السردية، أما حين تمنحه مكانةً سويّة (كما في نيكاراغوا أو أفغانستان) فإنك تفرض عليه الشرعية التي يتّسم بها سرد كامل. هكذا أُنكِرَت الحرية على شعب (نا)، ولذلك فقد نظّم نفسه، وتسلّح، وقاتل، ونال الحرية؛ أما شعب (هم) فهو مجموعة من الإرهابيين الأشرار بلا داعٍ أو (مسوّغ). وهذا ما يجعل السرديات جائزةً سياسياً وإيديولوجياً لطرفٍ معين، وعكس ذلك لطرف آخر[1].

ومن ثمّ فقد كان السرد محلّ نقاش في الأدبيات النظرية التي تناولت ما بعد الحداثة، وباتت تشكّل الآن كتلة ضخمة، يمكن أن نرى أيضاً أنَّ لها صلةً بالجدال السياسي الراهن. فأطروحة جان فرانسوا ليوتار تجد أنَّ السرديات الكبرى، كسردية التحرر أو سردية التنوير، قد فقدت القوة التي كانت تمنحها الشرعية، وحلّت محلّها الآن سرديات محلية صغرى (petits recites) تقوم شرعيتها على الأداء، أي على قدرة المُستَخْدِم على التلاعب بالسنن بغية إنجاز المطلوب[2]. وهذه حالةٌ لطيفة سلسة القياد وممكنة التدبّر، حصلت بحسب ليوتار لأسبابٍ أوروبية أو غربية صرفة: هي فقدان السرديات الكبرى ما كانت تتسم به من القوة. غير أننا حين نؤوّل سجال

---

(1) See Edward Said, "Permission to Narrate," London Review of Books (Feb.16 — 29, 1984): 13 — 17.

(2) See Jean — Francois Lyotard, The Postmodern Condition: A Report on Knowledge, trans. Geoff Bennington and Brian Massumi, Theory and History of Literature, vol. 10 (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984), pp.23 — 24.

ليوتار تأويلاً أوسع قليلاً، بوضع ذلك التحول في إطار الدينامية الإمبراطورية، نجد أنّه يكفّ عن الظهور بمظهر التفسير ويبدو بدلاً من ذلك كواحدٍ من الأعراض. فهو يفصل ما بعد الحداثة الغربية عن العالم غير الأوروبي، وعن عواقب الحداثة ـ والتحديث ـ الأوروبيين في العالم المستعمَر[1]. وبذلك تقف ما بعد الحداثة، بما تتّسم به من جماليات الاقتباس والحنين وغياب المُفاضلة، متحللةً من تاريخها، الأمر الذي يعني أنَّ تقسيم العمل الفكري، وحصر الممارسات ضمن حدود الفروع المعرفية الواضحة، ونزع التسييس عن المعرفة هي أمور يمكن أن تجري بحسب المشيئة إلى هذا الحدّ أو ذاك.

والشيء اللافت في سجال ليوتار، وربما السبب الحقيقي لشعبيّته الواسعة هو أنّه لا يسيء فحسب قراءة التحدّي الكبير الذي يواجه السرديات الكبرى وما يجعل قوتها تبدو الآن هامدةً بل يسيء تمثيله أيضاً. ففقدان السرديات الكبرى شرعيتها يعود بدرجةٍ كبيرة إلى أزمة الحداثة، التي تأسست على مفارقةٍ تأملية أو تجمّدت فيها لأسباب من بينها ما شهدته أوروبا من ظهور مزعج لـ(آخرين) شتّى، كان الميدان الإمبراطوري أصلهم الحقيقي ومصدرهم. وفي أعمال ت. س. إليوت، وجوزيف كونراد، وتوماس مان، ومارسيل بروست، وفيرجينيا وولف، وعزرا باوند، و د. ه. لورنس، وجيمس جويس، وأ. م. فورستر، تُقْرَن المغايرة والاختلاف بصورةٍ منهجية إلى الغرباء، الذين اقتحموا مجال الرؤية، سواء كانوا نساءً أم محليين أم شاذّين جنسياً، ليتحدّوا ويقاوموا التواريخ، والأشكال، وأنماط التفكير المتروبولية القارّة. وقد ردّت الحداثة على هذا التحدّي بالسخرية الشكلية لثقافةٍ عاجزةٍ عن أن تقول نعم، ينبغي أن نُقْلِع عن السيطرة، أو لا، سوف نواصل مهما يكن الأمر: فالسلبية التأملية التي تعي ذاتها تحوّل ذاتها، كما لاحظ جورج لوكاش على نحوٍ ثاقب، إلى إيماءات مشلولة من العجز الذي أُضْفِيَ عليه طابع جمالي[2]، كما هو

(1) See Irene L. Gendier, Managing Political Change: Social Scientists and the Third World (Boulder, Colo.: Westview Press, 1985).

(2) George Lukacs, History and Class Consciousness: Studies in Marxist Dialectics, trans. Rodney Livingstone (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1971), pp. 126 _ 134.

الحال، مثلاً، في نهاية رحلة إلى الهند حيث يلاحظ فورستر، ويثبت التاريخ، وجود صراع سياسي بين الدكتور عزيز وفيلدنغ ـ إخضاع بريطانيا للهند ـ لكنه لا يستطيع أن ينصح لا بإزالة الاستعمار ولا بمواصلته. «لا، ليس بعد، ليس الآن»، ذلك كلّ ما يمكن لفورستر أن يحشده على طريق الحل[1].

وباختصار، كان مطلوباً من أوروبا والغرب أن يأخذوا الآخر على محمل الجدّ. وهذه، باعتقادي، هي مشكلة الحداثة التاريخية الجوهرية. فالتابع والمختلف تكوينياً أفصحا على حين غرّة ذلك الإفصاح المتفجّر في الموقع ذاته من الثقافة الأوروبية، حيث كان يمكن التعويل في السابق على الصمت والامتثال لإلزامهما السكينة والهدوء. لننظر في تحوّل الحداثة التالي والأشدّ سوءاً، كما يمثّل له التعارض بين ألبير كامو وفرانز فانون في كتابتهما كليهما عن الجزائر. فالعرب في الطاعون والغريب كائنات لا اسم لها تُستَعمَل كخلفية للميتافيزيقا الأوروبية المتّسمة بالعظمة والأبّهة التي يستكشفها كامو، وينبغي أن نتذكّر أنّه أنكر في وقائع جزائرية وجود أمّة جزائرية[2]. أمّا فانون فيفرض على أوروبا أن تلعب «le jeu irresponsible de la belle au bois dormant» في سرد مضادّ بازغ، هو سيرورة التحرّر الوطني[3]. وعلى الرغم من المرارة والعنف في عمل فانون، فإنّ هدف هذا العمل هو إجبار المتروبول الأوروبي على أن يفكّر في تاريخه سوياً مع تاريخ المستعمرات التي أخذت تستيقظ من الغيبوبة القاسية والهمود المسيء اللذين فرضتهما السيطرة الإمبراطورية التي

(1) The argument is made more fully in my book Culture and Imperialism (New York: Knopf, 1994).

(2) Albert Camus, Actuelles, III: Chronique algérienne, 1939 — 1958 (Paris: Gallimard, 1958), p.202: "Si bien disposé qu on soit envers la revendication arabe, on doit cependant reconnaitre qu en ce qui concerne l,Algerie, l,,independence nationale est une formule purement passionelle. Il n,y a jamais eu encore de nation algerienne. Les Juifs, les Turcs, les Italiens, les Berberes, auraient autant de droit a reclamer la direction de cette nation virtuelle.

(3) Fran Fanon, Les Dammes de la terre (Paris: F. Maspero, 1976), p.62.

«تُقاس ببوصلة الألم»، كما تقول عبارة إيميه سيزار[1]. فما يقوله فانون هو أنَّ سرديتيْ التنوير والتحرّر الغربيتين، وحدهما، ومن دون الاعتراف الواجب بالتجربة الكولونيالية، يتكشّفان عن قَدْرٍ كبيرٍ من النفاق الشديد؛ وبذلك تصير الركيزة اليونانية ـ الرومانية هباءً منثوراً.

واعتقادي، أننا نحرّف الجِدَّة الهدّامة في رؤية فانون الجامعة ـ التي أفادت على نحو ألمعيّ في تركيبها من كلٍ من دفتر العودة إلى الوطن الأم لإيميه سيزار، والتاريخ والوعي الطبقي لجورج لوكاش ـ إنْ لم نشدّد، كما فعل هو نفسه، على الاندماج بين أوروبا ومجالها الإمبراطوري وعملهما معاً في سيرورة إزالة الاستعمار. فنموذج العالم ما بعد الإمبراطوري الذي يقدّمه فانون، مثل سيزار وسي. ل. ر. جيمس، يعتمد على فكرةِ مصيرٍ جمعيّ وتعدّدي يضمّ البشر جميعاً، غربيين وغير غربيين على حدٍّ سواء. وكما يقول سيزار: «لا يزال على الإنسان أن يتغلّب على جميع التحريمات المنغرزة في أعماق حميّته، وليس لعرقٍ أن يحتكر الجمال، والذكاء، والقوة/ وثمّة متّسع للجميع في موعد النصر»[2].

هكذا: فلنمعِن النظر في السرديات معاً ضمن السياق الذي يوفّره تاريخ الإمبريالية، ذلك التاريخ الذي انطوى في أساسه على نزاعٍ بين الأبيض وغير الأبيض راح يبرز بصورةٍ غنائية في سرد التحرّر المضاد الجديد والجامع. وما أودّ قوله هو إنَّ هذا هو وضع ما بعد الحداثة الكامل، الذي كانت رؤية ليوتار فاقدة الذاكرة أضيق من أن تحيط به تلك الإحاطة الوافية. وها هو التمثيل يستعيد أهميته ودلالته من جديد، لا بوصفه مأزقاً أكاديمياً أو نظرياً وحسب، بل بوصفه خياراً سياسياً. فالكيفية التي يمثّل بها الأنثروبولوجي وضع فرعه أو فرعها هي في أحد مستوياتها بالطبع، مسألة لحظةٍ محلية، أو شخصية، أو اختصاصية. غير أنها في حقيقة الأمر جزء من كلّ، هو مجتمع المرء، الذي تتوقف هيئته وميله على الوزن التأكيدي التراكمي أو الرادع والمعارض المكوّن من سلسلة كاملة من مثل هذه الخيارات. فإذا ما كُنّا

(1) Aime Cesaire, Cahier d un retour au pays natal (Notebook of Return to the Native Land): The Collected Poetry, trans. Clayton Eshleman and Annette Smith (Berkeley: University of California Press, 1983), pp. 76 ,77.

(2) Ibid

نلتمس في البلاغة ملجأً من عجزنا أو قصورنا أو عدم اكتراثنا، علينا عندئذ أن نكون مهيئين أيضاً للإقرار بأنَّ مثل هـذه البلاغة تسهم في النهاية في هـذا الميـل أو ذاك. فالتمثيلات الأنثروبولوجية تتوقّف على عالم الممثّل بقدر ما تتوقّف على مَنْ أو ما يجري تمثيله.

ولستُ أحسبُ أنَّ التحدي المناهض للإمبريالية الذي مثّله فانون وسيزار أو أضرابهما قد تمّت ملاقاته بأيِّ حال من الأحوال؛ أو أننا قد أخذناهما على محمل الجدّ كنماذج او تمثيلات للجهد الإنساني في العالم المعاصر. والواقع أنَّ فانون وسيزار ـ وأنا أتكلّم عليهما هنا كنمطين بالطبع ـ قد أثارا على نحوٍ مباشر سؤال الهوية والفكر الهويّاتيّ، ذلك الشريك السري للتفكير الأنثروبولوجي الحالي في «الآخرية» و«الاختلاف». فما طلبه فانون وسيزار من أنصارهما، حتى في أوج احتدام الصراع، هو التخلّي عن الأفكار الثابتة المرتبطة بالهوية القارّة والتحديد الثقافي الموثوق. وقد قالا تغيّروا واختلفوا لكي يمكن لمصيركم كشعوب مستعمرَة أن يتغيّر ويختلف؛ وذلك هو السبب في أنَّ القومية، على الرغم من ضرورتها الواضحة، تبقى ذلك العدو أيضاً. وليس بمقدوري أن أقرّر ما إذا كان من الممكن الآن للأنثروبولوجيا بوصفها أنثروبولوجيا أن تتغيّر وتختلف، أي أن تنسى ذاتها وتغدو شيئاً آخر كسبيل للردّ على التحدي الذي أطلقته الإمبريالية ومعارضوها. ولعلّه لا يسع الأنثروبولوجيا كما عرفناها إلا أن تواصل وقوفها في طرفٍ واحدٍ من طرفيّ القسمة الإمبراطورية، فتبقى هناك كشريك في السيطرة والهيمنة.

ومن جهةٍ أخرى، فإنَّ بعض الجهود الأنثروبولوجية التي بُذِلَت مؤخّراً في إعادة تفحّص فكرة الثقافة ذلك التفحّص النقدي الشامل ربما تكون قد بدأت بحكاية قصةٍ أخرى. فحين نكفُّ عن النظر إلى العلاقة بين الثقافات وأتباعها على أنّها متماسكة تماماً، ومتزامنة كليّاً، ومتوافقة على الإطلاق، وننظر إلى الثقافات على أنها تلك الحدود النفوذة والدفاعية، إجمالاً، بين الكيانات السياسية، فإنَّ وضعاً واعداً سوف يبرز. ذلك أنَّ النظر إلى الآخرين لا بوصفهم متعينين أنطولوجياً بل بوصفهم مكوّنين تاريخياً كفيلٌ بأن يجتثّ التحيّزات الحصرية الإقصائية التي غالباً ما ننسبها إلى الثقافات، وإلى ثقافتنا على وجه الخصوص. وعندها يمكن للثقافات أن تُمثّل

كمناطق سيطرةٍ أو خضوع، تذكّر ونسيان، قوة أو تبعية، إقصاء أو مشاركة، وكلُّ ذلك يجري في التاريخ العالمي الذي هو بيئتنا ووسطنا[1]. ولذلك فإنَّ المنفى، والهجرة، وعبور الحدود تجارب يمكن أن توفّر لنا أشكالاً سردية جديدة، أو سبلاً أخرى لحكاية الحكايات، كما يقول جون برْغِر. وليس لي أن أقرّر ما إذا كانت مثل هذه الحركات الجديدة تتيسّر لأشخاص رؤيويين استثنائيين مثل جان جينيه أو لمؤرّخين منخرطين مثل بازل ديفيدسون، ممن عمدوا على نحوٍ فضائحي إلى خلط الحدود المشادة قومياً وانتهاكها، بأسهل مما تتيسّر لأنثروبولوجيّين متخصّصين. لكن ما أودّ قوله في جميع الأحوال هو أنَّ ما تنطوي عليه مثل هذه الأمثلة من قوّةٍ محرّضة مرتبط ذلك الارتباط الوثيق والمذهل بجميع العلوم الإنسانية والاجتماعية وهي تواصل مقارعة العثرات الهائلة الناجمة عن الإمبراطورية. ■



(1) See Raymond Williams, Problems in Materialism and culture: Seleted Essays (London: NI B, 1980), pp. 37 — 47.

سياسة الأدب

جاك رانسيير

ت: سهيل أبوفخر

ليست سياسةُ الأدب سياسةَ الكتَّاب. وهي لا ترتبط بالتزاماتهم الشخصية في الصراعات السياسية أو الاجتماعية لعصرهم. كما أنها لا ترتبط بطريقة تصويرهم للبنى الاجتماعية والحركات السياسية والهويات المختلفة في كتبهم. إن عبارة «سياسة الأدب» تفترض أن يقوم الأدبُ بممارسة السياسة بوصفها أدباً. وهي تفترض أنه لا مكان للتساؤل فيما إذا كان على الكتَّاب أن يمارسوا السياسة أم أن ينذروا أنفسهم لنقاء فنِّهم؛ بل إن لدى هذا النقاء نفسه ما يربطه بالسياسة. كما تفترض وجود صلة جوهرية بين السياسة بوصفها شكلاً خاصاً من الممارسة الجماعية والأدب بوصفه ممارسة محددة لفن الكتابة.

إن طرح المشكلة على هذا النحو يلزمنا بتوضيح المصطلحات. سأقوم بذلك باختصار أولاً فيما يتعلق بالسياسة. فنحن نخلطها غالباً مع ممارسة السلطة والنضال من أجلِ السلطة. بيد أنه لا يكفي أن تكون هناك سلطة كي تكون هناك سياسة. حتى إنه لا يكفي أن تكون هناك قوانين تنظم الحياة الجماعية؛ بل يجب أن يكون هناك تمثيلٌ لشكل محدد للمجتمع. والسياسة هي تكوين دائرة من خبرة خاصة يتم فيها

تعيين بعض الأهداف المشتركة ويُنظَرُ إلى بعض الأشخاص على أنهم قادرون على تحديد هذه الأهداف وسوق الحجج بشأنها. لكن هذا التكوين ليس معطىً ثابتاً يستند إلى ثابتة إنثروبولوجية، فالمعطى الذي تستند السياسة إليه هو مثار جدل دائماً. وقد أكدت عبارةٌ أرسطاطاليسية شهيرة أن البشر كائنات سياسية لأنهم يتمتعون بالكلمة التي تتيح لهم الاشتراك في الصواب والخطأ، في حين أن الحيوانات تتمتع بالصوت الذي يعبر عن الفرح أو الألم فحسب. غير أن المسألة كلها تكمن في معرفة من هو القادر على التمييز بين ما هو كلمةٌ حاسمة وما هو تعبيرٌ عن الانزعاج. وبمعنى ما، فإن النشاط السياسي كله جدالٌ من أجل تمييز ما هو كلمة مما هو صرخة، ومن أجل رسم الحدود الدقيقة التي من خلالها تثبت القدرة السياسية نفسها. وللوهلة الأولى تعرض **جمهورية** أفلاطون أن الحرفيين ليس لديهم الوقت للقيام بأي شيء آخر سوى عملهم: ذلك أن شغلهم ودوامهم وقدراتهم التي تتكيَّف معهما تمنعهم من الوصول إلى هذا الترف الذي يشكله النشاط السياسي. والحال كذلك، فإن السياسة تبدأ تحديداً عندما يتم طرح هذا المستحيل على بساط البحث؛ أي عندما يأخذ هؤلاء الذين ليس لديهم الوقت للقيام بأي شيء آخر سوى عملهم ـ يأخذون هذا الوقت الذي لا يملكونه كي يثبتوا أنهم كائنات ناطقة تنتمي إلى عالم مشترك، وأنهم ليسوا مجرد حيوانات غاضبة أو متألمة. إن هذا التوزيع وإعادة التوزيع للفضاءات والأزمنة والأمكنة والهويات والكلمة والصرخة والمرئي واللامرئي يشكلان ما أدعوه تقاسم المحسوس. وإن النشاط السياسي يعيد تمثيل تقاسم المحسوس، فهو يُدْخِلُ إلى الحلبة المشتركة أهدافاً وأشخاصاً جديدين، وهو يجعل مرئياً ما كان غير مرئي، ويجعلنا نصغي إلى هؤلاء الكائنات الناطقة الذين كنا نصغي إليهم سابقاً على أنهم حيوانات صارخة.

تفترض عبارة «سياسة الأدب» إذاً أن يتدخل الأدب، بما هو أدب، في هذا التقسيم للفضاءات والأزمنة والمرئي واللامرئي والكلمة والصرخة، وأن يتدخل في هذه العلاقة بين الممارسات وأشكال الرؤية وصيغ القول التي تقتطع عالماً أو عوالمَ مشتركة.

والمسألة الآن في أن نعرف ما معنى «الأدب بما هو أدب». ذلك أن كلمة «أدب» ليست مصطلحاً ظل يشير عبر التاريخ إلى مجمل منتجات فنون الكلام والكتابة. فهذه الكلمة لم تأخذ هذا المعنى الذي أصبح اليوم مبتذلاً إلا مؤخراً. وفي الفضاء

الأوروبي لم تبتعد هذه الكلمة عن معناها القديم الذي كان شائعاً لدى المثقفين والذي كان يشير إلى فن الكتابة نفسه، إلا في القرن التاسع عشر. وغالباً ما نُظِرَ إلى كتاب «مدام دو ستايل» **«في الأدب منظوراً إليه في علاقاته مع المؤسسات الاجتماعية»** الصادر عام 1800 على أنه بيانٌ عن هذا الاستعمال الجديد. ومع ذلك، فقد اجتهد كثير من النقاد في إيجاد صلة بين الأحداث والتيارات السياسية المحددة تاريخياً وبين مفهوم خالد للأدب. كما أراد آخرون أخذ تاريخية مفهوم الأدب بعين بالحسبان. غير أنهم قاموا بذلك بصورة عامة في إطار صيغة حديثة، تحدد الحداثة الفنية بوصفها انقطاع كل فن عن خضوعه للدور الذي يجعل منه وسيلةً للتعبير عن مرجع خارجي، وتركيزه على ماديته الخاصة. لقد تم طرح الحداثة الأدبية إذاً على أنها استخدام لازم[1] للغة يتعارض مع استخدامها التواصلي. وفي ذلك، من أجل تحديد العلاقة بين السياسة والأدب، معيارٌ إشكالي جداً سرعان ما قاد إلى معضلة: إما أن نقابل ما بين استقلالية اللغة الأدبية واستخدامها السياسي الذي يُنظر إليه على أنه يجعل من الأدب وسيلة، أو أن نؤكد بصورة قاطعة على الترابط الراسخ بين لزوم الأدب المنظور إليه بوصفه توكيد الأسبقية المادية للدال، وبين العقلانية المادية للممارسة الثورية. وقد اقترح سارتر في كتابه «*ما هو الأدب*؟» نوعاً من اتفاق بالتراضي؛ إذ قابل بين اللزوم الشعري والتعدي الأدبي. وكان يقول إن الشعراء يستخدمون الكلمات على أنها أشياء. فعندما كتب رامبو «أي نفس بلا عيوب؟»، من الواضح أنه لم يكن يطرح أي تساؤل، لكنه كان يجعل من هذه الجملة مادةً كثيفةً شبيهةً بسماء «تانتوريه»[2] الصفراء[3]. ليس هناك إذاً من معنى نتكلم عنه بخصوص التزام الشعر. وفي المقابل فإن الكتّاب يتعاملون مع الدلالات. فهم يستخدمون الكلمات على أنها أدوات تواصل، فيجدون أنفسهم ملتزمين، عن قصد أو عن غير قصد، في مهام بناء عالم مشترك.

---

(1) لازم أي مكتف بذاته ولا يتعدى لأي شيء آخر (المترجم).

(2) «تانتوريه» فنان تشكيلي إيطالي عاش في القرن السادس عشر، وقام بأعمال الديكور لعدد من الكنائس آنذاك (المترجم).

(3) جان بول سارتر، *ما هو الأدب*، جاليمار 1948 (المؤلف).

وللأسف أن هذا الاتفاق بالتراضي لم يقم بتسوية أي شيء. فبعد أن رسَّخ سارتر التزام النثر الأدبي في استخدام اللغة نفسه، توجب عليه في الحال أن يفسر لماذا حوَّل كتَّابٌ مثل «فلوبير» وسيلة الاتصال الأدبي إلى غاية بحد ذاتها. مما اضطره لأن يجد سبب ذلك في التقاء العصاب الشخصي لدى فلوبير الشاب مع الوقائع القاتمة لصراع الطبقات في عصره. فكان عليه إذاً أن يبحث في الخارج عن تسييس الأدب الذي كان يزعم أنه أشاده في استخدامه الخاص للغة. وهذه الحلقة المفرغة ليست خطأً فردياً. فهي ترتبط بالرغبة في تكوين خصوصية الأدب اللغوية. وترتبط هذه الرغبة نفسها مع تبسيط الصيغة الحديثة للفنون. وهذه الصيغة ترمي لتكوين استقلال هذه الفنون على أساس ماديتها الخاصة. مما يستوجب إذاً المناداة بخصوصيةٍ ماديةٍ للغة الأدبية. بيد أنه يتضح بجلاء أنه لا يمكن العثور على هذه الخصوصية. ففي الواقع إن الوظيفة التواصلية والوظيفة الشعرية للغة لم تنقطعا عن التشابك، إحداهما في الأخرى، سواء في الاتصال العادي الذي تكثر فيه الاستعارات أم في الممارسة الشعرية التي تعرف كيف تحرف لمصلحتها أقوالاً شفافةً تماماً. إن بيت رامبو «أيُّ نفس بلا عيوب؟» لا يستدعي بالتأكيد أي انتقاص من النفوس التي تتوافق مع هذا الشرط. ولذلك يمكننا أن نستنتج مع سارتر أن الاستفهام هنا «لم يعد دلالة بل مادة»[1]. إن هذا التساؤل المزوَّر يشترك في عدة ملامح مشتركة مع مفاعيل اللغة العادية. وهو لا يخضع إلى قوانين النحو فحسب، بل إلى استخدام بلاغي شائع للجمل الاستفهامية والتعجبية الراسخة بصورة خاصة في البلاغة الدينية التي وسمت «رامبو»: «من منا بلا أخطاء؟»: «من كان منكم بلا خطيئة فليرمها بحجر!».وإذا كان الشعر ينأى بنفسه عن الاتصال العادي، فإن ذلك لا يتم عبر استخدام لازم قد يلغي الدلالة؛ بل عبر الوصل بين نظامين للشعور: من جهة «أي نفس بلا عيوب؟» هي جملة عادية جاءت في مكانها في قصيدةٍ تتخذ شكل اختبار الوعي. وأيضاً في الصدى الذي تعطيه إلى «أواه أيتها الفصول، أواه أيتها القصور!»، وهذه جملة — لغز: «لازمة[2] بلهاء» مثل اللازمة العددية التي يستخدمها الأطفال لتعيين من يأتي دوره في اللعب، أو مثل لازمة الأغاني الشعبية. ولكنها أيضاً مثل «انطلاقة السهم» لمن

(1) المصدر السابق نفسه (المؤلف).

(2) المقصود هنا اللازمة الغنائية التي تتكرر بعد كل مقطع غنائي (المترجم).

«يشهد مخاض فكرته»، ولظهور هذا **المجهول** المدعوّ لأن يقيم معنىً وإيقاعاً جديدين للحياة الجماعية عبر الجمل اللغوية المألوفة وعبر إيقاع اللازمة العددية.

إن فرادة جملة «رامبو» لا تنجم إذاً عن استخدام لغوي خاص لا تواصلي؛ بل تنجم عن علاقة جديدة بين الخاص والعام، والنثري والشعري. إن خصوصية الأدب التاريخية لا تتعلق بحالةٍ أو استخدامٍ لغوي خاص، بل هي تتعلق بميزان جديد للقدرات وبطريقة جديدة يظهر فيها قدرته عبر تقديم ما يرى ويسمع. إن الأدب بالاختصار هو نظام جديد لتمثيل فن الكتابة. وإن نظامَ تمثيلِ فنٍ ما يكمن في منظومة العلاقات بين التطبيقات والصيغ المرئية لهذه التطبيقات والصيَغ الإدراكية. إنه إذاً طريقة للتدخل في تقاسم المحسوس الذي يحدد العالم الذي نسكن فيه: الطريقة التي يكون فيها مرئياً بالنسبة إلينا، والتي يكون فيها هذا المرئي موحياً، وأشكال القدرات والعجز التي تظهر من جراء ذلك. انطلاقاً من هنا، يمكن التفكير في سياسة الأدب «بوصفها على نحو محدد»، وصيغة تدخلها في تقسيم الأشياء التي تشكل عالماً مشتركاً، والأشخاص الذين يعيشون فيه، والقدرات التي يتمتعون بها في رؤيته وتسميته والتصرف فيه.

كيف نحدد نظام هذا التمثيل الخاص بالأدب وسياسته؟ من أجل التعرض لهذه المشكلة، لنواجه قراءتين سياسيتين لكاتب واحد ينظر إليه على أنه ممثل نموذجي للاستقلالية الأدبية التي تُخلِّص الأدبَ من أي صيغة دلالية ظاهرية وأي صيغة للاستخدام السياسي والاجتماعي. ففي **«ما هو الأدب؟»**، يجعل سارتر من «فلوبير» بطل هجمة أرستقراطية على الطبيعة الديمقراطية للغة النثرية. وقد أخذت هذه الغارة برأيه شكل تحجر اللغة:

إن «فلوبير» يكتب كي يتحرر من الناس والأشياء، فجملته تطوّق الشيء، تقبض عليه، تجمِّده، تكسر ظهره، تنغلق عليه، تتحول إلى حجر فتحجِّره بداخلها[1].

كان سارتر يرى في هذا التحجر مساهمة أبطال الأدب الصرف في استراتيجيا البرجوازية. إذ كان «فلوبير» و«مالارميه» وزملاؤهما يزعمون رفضَ صيغةِ التفكير البرجوازي، ويحلمون بأرستقراطية جديدة تعيش في عالم من الكلمات المتحجرة، يُنظر إليه على أنه حديقة غامضة من الأحجار والأزهار الثمينة. لكن هذه الحديقة

(1) جان بول سارتر، ما هو الأدب؟ المصدر المذكور سابقاً (المؤلف).

الغامضة ليست سوى الإسقاط المثالي لخصوصية النثر. فمن أجل تعمير هذه الحديقة، كان على هؤلاء الكتّاب أن ينتشلوا الكلمات من استخدامها التواصلي فينتزعوها بذلك من أولئك الذين يمكنهم أن يستخدموها كأدواتٍ في الجدل السياسي والنضال الاجتماعي. إن التحجر الأدبي للكلمات والأشياء أفادت إذاً، على طريقتها، الاستراتيجيا العدمية لبرجوازيةٍ شهدت إعلانَ موتها على متاريس باريس في حزيران ـ يونيو 1848 وسعت لتجنُّبِ قدَرِها عبر كبح جموح القوى التاريخية التي أطلقتها.

وإذا ما كان هذا التحليل يستحق انتباهنا، فلأنه يستعيد بنية تفسيرية استخدمها معاصرو «فلوبير» سابقاً. فهؤلاء التقطوا في نثره انبهارَه بالتفاصيل وإهمالَه للدلالة البشرية للأحداث والشخصيات، مما جعله يولي الأشياء المادية القدر نفسه من الاهتمام الذي يوليه للكائنات البشرية. وقد لخّص «باربيه دورفيلي» نقدهم قائلاً: إن «فلوبير» يدفع عباراته أمامه مثلما يدفع الحفّارُ الحجارة في العربة اليدوية. إن كل هؤلاء النقاد قد اتفقوا سابقاً إذاً على توصيف نثره على أنه محاولة لتحجير الكلمة والفعل الإنسانيين، وعلى أنهم يرون في هذا التحجر عَرَضاً سياسياً، كما رأى فيه سارتر لاحقاً. لكنهم اتفقوا أيضاً على فهم هذا العَرَض على عكس سارتر. فبعيداً عن أن يكون سلاحاً لغارةٍ معادية للديمقراطية، كان هذا «التحجر» اللغوي بالنسبة إليهم علامةً على صناعة الديمقراطية. فهو يتماشى مع النزعة الديمقراطية التي تحيي جميع مشاريع الروائي. إن «فلوبير» يجعل جميع الكلمات متساوية بالطريقة نفسها التي يلغي فيها أي تراتب بين الموضوعات النبيلة والموضوعات المبتذلة، بين القصص والوصف، بين النسق الأول والخلفية، وأخيراً بين الناس والأشياء. ومما لا شك فيه أنه كان ينفي أي التزام سياسي عبر معاملته للديمقراطيين والمحافظين بالازدراء نفسه. فبالنسبة إليه، ينبغي على الكاتب أن يقي نفسه من الرغبة في إثبات أي شيء. لكن هذه اللامبالاة اتجاه أي رسالة كانت بالنسبة إلى هؤلاء النقاد علامةً على الديمقراطية، التي تعني بالنسبة إليهم نظام اللامبالاة المعممة، أي إمكان التساوي بين أن يكون المرء ديمقراطياً أو معادياً للديمقراطية أو لا مبالياً بالديمقراطية. ومهما كانت مشاعر «فلوبير» اتجاه الشعب والجمهورية، فإن نثره كان ديمقراطياً. حتى إنه كان تجسيداً للديمقراطية.

ولم يكن سارتر بكل تأكيد أولَ من حوَّل المستند الرجعي إلى مستندٍ تقدمي. ذلك أن التفاسير «السياسية» و«الاجتماعية» التي أراد نقاد القرن العشرين إلقاء الضوء من خلالها على أدب القرن التاسع عشر قد استعادت تناول مستندات الحنين إلى النظام الملكي والتمثيلي، وكان ذلك ضد الرواية «البرجوازية» في جوهر الأمر. يمكننا أن نسخر من ذلك لأن من الأفضل أن نحاول فهم الأسباب. ويلزمنا من أجل ذلك إعادة تشكيل المنطق الذي ينسب إلى تطبيق مكتوبٍ ما دلالةً سياسيةً قابلةً بحد ذاتها لأن تُقرأ باتجاهين متعاكسين. يتوجب علينا إذاً أن نحيط بالعلاقة بين ثلاثة أشياء: طريقة الكتابة التي تجنح إلى استخلاص الدلالات، وطريقة القراءة التي ترى في استخلاص المعنى وصفاً، وأخيراً إمكان تفسير الدلالة السياسية لهذا الوصف بطرق متعاكسة. إن حيادية الكتابة وتطبيق القراءة الوصفية، وازدواجية هذا التطبيق تخص المنظومة نفسها. وهذه المنظومة قد تكون هي الأدب بوصفه نظاماً تاريخياً لتمثيل فن الكتابة وعقدةً خاصة تربط ما بين نظام دلالة الكلمات ونظام رؤية الأشياء.

إن الحداثة التاريخية التي يُعَبَّر عنها بعبارة «أدب» هي ها هنا: ليس في لغة خاصة بل في طريقة جديدة لربط المقول والمرئي، الكلمات والأشياء. إن هذا هو محل انتقاد أبطال الآداب الجميلة التقليدية لـ«فلوبير»، ولجميع صنَّاع هذا التطبيق الجديد لفن الكتابة الذي يسمى أدباً. فهم يقولون إن هؤلاء المجددين قد فقدوا معنى العمل والدلالة الإنسانيَّيْنِ. وكانوا يريدون أن يقولوا من ذلك إنهم فقدوا معْنى نوعٍ معيَّنٍ من الفعل وطريقةٍ معيَّنة لربط الفعل بالدلالة. ومن أجل أن نفهم هذا المعنى المفقود، يجب علينا أن نتذكر مبدأً أرسطاطاليسياً قديماً يدعم نظام التمثيل التقليدي. فحسب أرسطو، لا يتم تعريف الشعر باستخدام لغوي خاص؛ بل يتم تعريفه بالوهم. والوهم هو تقليدٌ للبشر الذين يتصرفون. وكان هذا المبدأ البسيط في الظاهر يحدد في الواقع سياسةً ما للشعر. فهو يعاكس بالفعل بين العقلانية السببية للأفعال مع تجريبية الحياة. إن تفوق الشعر الذي يستتبع أفعالاً على التاريخ الذي يروي تتالي الأحداث مماثلٌ لتفوق الناس الذين يسهمون في عالم الفعل على الناس الذين ينحصرون في عالم الحياة، أي عالم التكاثر. ووفق هذا التراتب، ينقسم الوهم إلى أجناس. فهناك أجناس نبيلة مخصصة لرسم الأفعال والأشخاص الرفيعة، وأجناس وضيعة مخصصة لقصص البسطاء. وإن تراتب الأجناس يُخضعُ الأسلوبَ أيضاً إلى مبدأ توافقي: يجب على الملوك أن يتكلموا كملوك، وعلى الناس العاديين أن

يتكلموا كأناس عاديين. إن هذه المجموعة من المعايير تدل على أكثر من متطلَّبٍ أكاديمي. فهي تربط عقلانية الوهم الشعري مع شكل ما من إدراك الأفعال البشرية، ومع نوعٍ ما من المواءمة بين طرق الوجود وطرق الفعل وطرق الكلام.

إن «تحجر» اللغة وفقدان معنى الفعل والدلالة الإنسانيَّيْن هما تفكيكٌ لهذا التراتب الشعري المتوافق مع نظام العالم. وإن المظهر المرئي بصورة أكبر لهذا التفكيك هو حذف كل تراتب بين الموضوعات والشخوص، وكل مبدأ مواءمة بين الأسلوب والموضوع أو الشخص. وإن مبدأ هذه الثورة الذي صِيْغَ في فجر القرن التاسع عشر في مقدمة كتاب «ووردزورث» و«كولردج» **قصائد غنائية** أوصله «فلوبير» إلى نتيجته القصوى. لم يعد هنالك من موضوعات رفيعة وموضوعات مبتذلة. وهذا لا يعني ببساطة، كما هو الأمر لدى « ووردزورث»، أن انفعالات البسطاء قابلة لأن يقال فيها الشعر بقدر انفعالات «الشخصيات الكبيرة»؛ بل هذا يعني أصلاً أنه لم يعد هنالك أي موضوع، وأن توافق الأفعال مع التعبير عن الأفكار والمشاعر التي كانت تشكل لبَّ التركيب الشعري أصبحت بحد ذاتها حيادية. إن ما يشكل بنية العمل هو الأسلوب الذي هو «طريقة مطلقة في رؤية الأشياء». وقد أراد النقاد من عصر سارتر أن يماثلوا «إطلاق الأسلوب» مع جمالية أرسطاطاليسية. لكن معاصري «فلوبير» لم يخطئوا في هذا «المطلق»: فهو لا يعني ارتقاءً رفيعاً بل تحللٌ من أي نظام. إن «إطلاق» الأسلوب هو أولاً تدمير أي تراتب يحكم خلق الموضوعات وتركيب الأفعال وتوافق العبارات. وحتى في تصريحات الفن للفن، يجب أن نقرأ صيغةَ مساواةٍ جذرية. وهذه الصيغة لا تقلب قواعد الفنون الشعرية فحسب؛ بل تقلب نظاماً كاملاً للعالم، ومنظومة كاملة من العلاقات بين طرق الوجود وطرق الفعل وطرق القول. إن إطلاق الأسلوب هو الصيغة الأدبية لمبدأ التساوي الديمقراطي. وهو يتوافق مع تدمير التفوق القديم للفعل على الحياة، ومع التقدم الاجتماعي والسياسي للبشر أياً كانوا، للبشر المنذورين لتكرار الحياة المجردة ونسلها.

يبقى أن نعلم كيف نفهم هذا «الارتقاء» الديمقراطي للحيوات أياً كانت المرتبط مع «حيادية» الكتابة. إن نقاد «فلوبير» قد استنبطوا نظريةً لذلك. فالديمقراطية بالنسبة إليهم تتحلل إلى شيئين: نظام حكم يرون فيه «طوباوية» ذاتية التدمير، و«تأثير اجتماعي» وطريقة لوجود المجتمع المتسم بتسوية شروط وطرق العيش والشعور. وإذا كانت الديمقراطية السياسية محكومة بموت طوباويتها، فإن هذا السياق

الاجتماعي - الذي يحتويه على الأكثر ويديره أناس شرفاء - لا يمكن إعاقته، ولا يمكن له أن يفتقر لوضع دمغته على الكتابات. ولذلك فإن نقاداً لم يتوانوا من جهة أخرى عن تصحيح «فلوبير»، وإظهار، كما فعل «فولتير» بخصوص «كورناي»، ما هي الموضوعات التي كان عليه أن يختارها، وكيف كان عليه أن يعالجها. وقد فسروا لقرائهم على العكس من ذلك لماذا كان «فلوبير» محكوماً لاختيارها ولمعالجتها على ذلك النحو. وكانوا يحتجون بالقيم الضائعة، لكن احتجاجهم نفسه كان يتبدى في إطار نموذج جديد يجعل من الأدب «تعبيراً عن المجتمع»، وفعل القوى غير الشخصية التي تفلت من إرادة الفاعلين. ولكن ربما أن قدرهم كأناس شرفاء بخصوص «السيل الديمقراطي» كان يخفي عليهم الديالكتيك المعقد الذي أوجدته هذه الفكرة، في أن الأدب هو التعبير عن المجتمع. إن الرجوع الشامل إلى حالة المجتمع يخفي في الحقيقة النزوع الذي يوجد ويعاكس في آن واحد معاً ما بين المبدأ الديمقراطي وممارسة نظام جديد للتعبير.

ذلك أن الديمقراطية لا تحدُّد بحدٍّ ذاتها أيَّ نظام محددٍ للتعبير. فهي تقطع بالأحرى أي منطق محدد للعلاقة بين التعبير والمحتوى. إن مبدأ الديمقراطية ليس تسويةً - واقعيةً أو مفترضة - للشروط الاجتماعية. ليست شرطاً اجتماعياً بل قطيعةً رمزية: القطع مع نظام محدد من العلاقات بين الأجسام والكلمات، بين طرق الكلام وطرق الفعل وطرق الوجود. وبهذا المنحى يمكننا أن نعارض ما بين «الديمقراطية الأدبية» والنظام التمثيلي التقليدي. فهذا الأخير كان يربط فكرةً ما عن الكلام مع تفوق الفعل على الحياة. وهذا ما لخصه «فولتير» عندما تذكر بحسرة جمهور «كورناي». وقد فسَّر ذلك في أن كاتب الدراما يكتب لجمهور يتكوَّن من الأمراء والجنرالات والقضاة والمبشرين. فهو يكتب بالإجمال إلى جمهور من الناس الذين يفعلون عبر الكلمة. فأن تكتب في النظام التمثيلي فعلاً يعني أن تتكلم أولاً. إن الكلام هو فعل الخطيب الذي يقنع مجلساً، أو القائد الذي يستحث جنوده أو المبشر الذي يهدي النفوس. إن القدرة على صنع الفن بالكلمات كان مرتبطاً بقدرة تراتب الكلام، وقدرة علاقة يحكمها توجيه الخطاب بين أفعال الكلام ومستمعين محدَّدين، كان لا بد لأفعال الكلام هذه من أن تحدث فيهم تأثيراً في تعبئة الأفكار والانفعالات والطاقات. كان «فولتير» يرثي اضمحلال هذا النظام. ذلك أن جمهور تراجيدياته لم يكن جمهور «كورناي». فهو لم يعد جمهوراً من القضاة والأمراء والمبشرين؛ بل هو

مجرد «عدد من الشبان والشابات»[1]. أيْ أيَّ شخص كائنٍ من كان، فلا شخصية متميزة، ولا أي سلطة اجتماعية تضمن قوة الخطاب.

وهكذا كان؛ بل أكثر من ذلك، الجمهور الذي يقرأ روايات «بلزاك» أو «فلوبير». إن الأدب هو هذا النظام الجديد لفن الكتابة حيث يمكن للكاتب أن يكون أياً كان وللقارئ أن يكون أياً كان. وبذلك يمكن أن تُقارَن جُمَلُ الكاتب بأحجار صماء. وهي صماء بالمعنى الذي ميَّز فيه أفلاطون بين «رسوم الكتابة الصامتة» والكلمة الحية التي يضعها المعلم كبذرة منذورة، لكي تنمو في ذهن التلميذ. إن الأدب هو سيادة الكتابة والكلمة التي تجري خارج أي علاقة موجَّهة محدَّدة. كان أفلاطون يقول إن هذه الكلمة الصامتة سوف تدور يميناً ويساراً من دون أن تعلم إلى من يجب أن تتكلم، وإلى من يجب ألا تتكلم. وينسحب ذلك على هذا الأدب الذي لم يعد يتوجه إلى جمهور محدد، يشترك في الموقع نفسه من النظام الاجتماعي، ويستخلص قواعد منظَّمة في التفسير وصيغ التحسس. وعلى غرار الرسالة الشاردة التي أعلنها الفيلسوف، يجري هذا الأدب من دون مخاطَب محدد، ومن دون معلم كي يرافقه، تحت شكل هذه الكراسات المطبوعة التي تذهب في كل مكان، من قاعات المطالعة إلى المعروضات في الهواء الطلق، وتعرض مواقفها وشخوصها وعباراتها للاستخدام الحر لكل من يريد أن يستحوذ عليها. ويكفي من أجل ذلك معرفة قراءة المطبوع، وهذه قدرة حكم عليها وزراء ملكيات جباية الضرائب أنفسهم بضرورة نشرها لدى الشعب. وفي هذا تكمن ديمقراطية الكتابة: إن صمتها المثرثر يلغي التمايز بين أناس الكلمة الفعل وأناس الصوت المتألم والصارخ، بين هؤلاء الذين يؤثرون، وهؤلاء الذين لا يفعلون سوى أن يعيشوا. إن ديمقراطية الكتابة هي نظام الرسالة الحرة التي يمكن لكل واحد أن يضعها في حسابه، إما لينتحل حياة أبطال الرواية أو بطلاتها، أو ليجعل من نفسه كاتباً، أو ليشترك في نقاش الشؤون العامة. إن الأمر لا يتعلق بتأثير اجتماعي لا يقاوم، بل يتعلق بتقاسم جديد للمحسوس، وبعلاقة جديدة بين فعل الكلمة والعالم الذي تمثله، وقدرات أولئك الذين يسكنون هذا العالم.

(1) فولتير، شروحات عن كورناي، الأعمال الكاملة، أكسفورد، مؤسسة فولتير، 1975 (المؤلف).

لقد أراد التاريخ البنيوي أن يشيد الأدب على خصوصية مميزة وعلى استخدام خاصٍ للكتابة أطلق عليه اسم «الأدبية» littérarité. لكن الكتابة ليست مجرد اللغة التي تَرُدُّ إلى ماديتها الدالة. إن الكتابة تعني نقيض أي شيء خاص باللغة، إنها تعني سيادة عدم الخصوصية. إذا أردنا إذاً أن نطلق اسم «الأدبية» على نظام اللغة الذي يجعل الأدب ممكناً، فيجب أن ندركها على النقيض من الرؤية البنيوية. إن الأدبية التي جعلت الأدب ممكناً بوصفه شكلاً جديداً لفن الكلام ليست أي خصوصية مميزة للغة الأدبية؛ بل هي على العكس من ذلك الديمقراطية الأصيلة للرسالة التي يمكن لكل واحد أن يستحوذ عليها. إن المساواة بين الموضوعات وصيغ التعبير التي تحدد الأدب الجديد تتعلق بقدرة الاستحواذ عليها من أي قارئ كان. إن الأدبية الديمقراطية هي شرط النوعية الأدبية. لكن هذا الشرط يهدد بتخريبها في الوقت نفسه، لأنه يعني غياب أي حد فاصل بين لغة الفن ولغة الحياة أياً كانت. وللرد على هذا التهديد بالزوال المتلازم مع سلطة الأدب الجديدة، فقد توجب على سياسة الأدب أن تنشطر. لقد أُرغمت على أن تكسر هذه الصلابة، فتفصل الكتابة الإبداعية عن الأدبية التي هي شرطها. ولم يكن من المجان أن صوّر الأدب المطلَق في الغالب تعاسة هذا أو هذه ممن أفرطوا في قراءة الكتب، وممن سعوا لتحويل كلمات الكتب وقصصها لتصبح مادة حياتهم الخاصة: «فيرونيك غراسلن»، «روي بلاس»، «إيما بوفاري»، «بوفار وبيكوشيه»، «جود» الغامض، والكثير من شخصيات هذه الأدبية التي تدعم إطلاق الأدب وتخربه في الوقت نفسه. لكن الأمر لا يمكن تسويته فقط عبر مغزى الحكاية التي تبدي التعاسة التي تنتظر أولئك الذين لعبوا مع الكلمات الجاهزة. ذلك أن الأدب يضع مقابل نهب الأدبية الديمقراطية قوةً أخرى للدلالة ولفعل اللغة، وعلاقةً أخرى للكلمات والأشياء التي تمثلها الموضوعات التي تحملها، وبالاختصار إحساساً آخر وطريقةً أخرى في ربط قوة العاطفة الحساسة مع قوة الدلالة، وبناء على ذلك مجتمَعاً للحواس والمحسوس، وعلاقةً أخرى للكلمات بالكائنات، وعالماً مشتركاً آخر وشعباً آخر أيضاً.

إن ما يضعه الأدب مقابل أفضلية الكلمة الحية التي توافق في النظام التمثيلي أفضلية الفعل على الحياة، هو كتابةٌ يُنظر إليها على أنها آلة بغية جعل الحياة ناطقة، كتابة أكثر صمتاً وأكثر كلاماً من الكلمة الديمقراطية في آن واحد معاً: كلمة مكتوبة على جسم الأشياء، مأخوذة من ميول أبناء العامة وبناتهم، لكنها كلمة لا ينطق بها

أحد ولا تتفق مع أي إرادة دالة؛ بل تعبر عن حقيقة الأشياء بالطريقة التي تحمل فيها التصدعات والتشققات تاريخها المكتوب على الأحجار. هذا هو المعنى الثاني لـ «تحجر» الأدب. قد تكون جمل «بلزاك» و«فلوبير» أحجاراً صامتة. لكن أولئك الذين نطقوا بهذا الحكم كانوا يعلمون عبر تاريخ علم الآثار والمستحاثات وفقه اللغة أن الأحجار تتكلم أيضاً. وهي لا تتمتع بالصوت مثل الأمراء والجنرالات والخطباء. لكنها تتكلم أفضل منهم، فهي تحمل على أجسادها الشاهد على تاريخها. وهذا الشاهد أكثر صدقاً من أي خطاب ينطق به الفم البشري. فهو حقيقة الأشياء في مقابل ثرثرة وكذب الخطباء.

إن العالم التمثيلي التقليدي كان يربط الدلالة بإرادة دالة. فكان يعمل منها علاقةً موجَّهةً بصورة جوهرية: علاقة إرادة مؤثرة مع إرادة أخرى؛ إذ تريد الأولى أن تؤثر في الثانية. وإن هذه القدرة الفاعلة للكلمة هي ما كان ينتحلها الخطباء الثوريون من النظام التراتبي للبلاغة التقليدية، عبر خلق استمرارية بين بلاغة الجمهوريين القدامى وبلاغة الثورة الجديدة. أما الأدب فهو يستخدم نظاماً جديداً للدلالة. فالدلالة لم تعد علاقة إرادة بإرادة أخرى. بل هي علاقة علامة مع علامةٍ أخرى، علاقةٌ مدونةٌ على الأشياء الصامتة وعلى جسم اللغة نفسه. إن الأدب هو نشر رموز هذه العلامات المكتوبة حتى على الأشياء وفكها. والكاتب هو عالم الآثار أو الجيولوجي الذي يجعل شواهد التاريخ المشترك الصامتة تتكلم. هذا هو المبدأ الذي تستخدمه الرواية التي تدعي واقعية. إن مبدأ هذا الشكل الجديد الذي يفرض الأدب سلطانه من خلاله ليس نقلاً للوقائع كما هي في حقيقتها؛ بل هو نشر نظام جديد من التطابق بين مدلولية الكلمات ومرئية الأشياء، إنه إظهار الواقع النثري مثل نسيج واسع من العلامات يحمل تاريخاً مكتوباً لعصر أو حضارةٍ أو مجتمع.

في بداية رواية **الجلد الرقيق**، يقودُ «بلزاكُ» البطلَ «رافائيل» إلى محلٍ لبيع العتَق. في هذا المحل، تختلط الأشياء من جميع العصور وجميع الحضارات، مثلما تختلط أدوات الفن والدين أو الترف والحياة العادية، فتبدو التماسيح والقرود والثعابين المحشوة كأنها تبتسم على زخارف زجاج الكنائس، أو تريد أن تعض التماثيل النصفية. إناء من «سيفر» يجاور أبا هول مصرياً، السيدة «دو باري» تنظر إلى غليون هندي، ومنفاخ يعمي الإمبراطور «أوغوست». يقول «بلزاك» إن هذا المحل الذي يختلط فيه كل شيء يشكل قصيدة لا نهاية لها. إن هذه القصيدة مضاعفة: فهي قصيدة

المساواة الكبرى بين الأشياء النبيلة أو المبتذلة، والقديمة أو الحديثة، وتلك التي تستعمل للتزيين أو الاستخدام المفيد. لكنها على العكس من ذلك أيضاً عرضٌ لأشياء هي في الوقت نفسه لُقَى عصر ما أو هيروغليفيا حضارةٍ ما. ويسري الأمر نفسه على مجاري باريس التي وصفها «هوغو» في **البؤساء**. يقول «هوغو» إن المجرور هو «لُقْيًا الحقيقة» حيث تسقط الأقنعة وتتساوى علامات العظمة الاجتماعية مع نفايات الحياة أياً كانت. فمن جهة كل شيء يسقط هنا في حيادية المساواة، ولكن يمكن لمجتمع بكامله أن يقرأ نفسه على حقيقته عبر النفايات التي يضعها في الأعماق باستمرار.

لقد وقف الأدب في عصر الرومانسية على النقيض من مشابهة الواقع التي تميز بها الشعر والبلاغة التقليديان، وهذه حقيقة حية كان «بلزاك» قد أشار إلى أصلها عندما دسَّ مقابلةً بين نوعين من الشعر في وصفه للمحل العجيب: الشعر المصطنع، شعر شاعر الكلمات، مثل «بايرون»، الذي يعبر بالشعر عن العذابات الداخلية واضطرابات العَصر، والشعر الجديد الحقيقي، شعر الجيولوجي، مثل «كوفييه»، الذي يعيد بناء مدن من خلال بعض الأسنان، ويعيد إسكان الغابات من خلال سرخس مطبوع على لقيا حجرية أو يعيد تشكيل أصول الحيوانات الضخمة انطلاقاً من عظمة فيلٍ منقرض. إن حقيقة الأدب تبدو في الطريق الذي فتحته العلوم التي تجعل البقايا الميّتة تتكلم: لقى عالم المستحاثات، تضاريس أو أحجار الجيولوجي، أطلال عالم الآثار، ميداليات ونقوش عالم العتق، مقتطفات عالم اللغة. إنها تجعل المجتمع الجديد يعترف بحقيقته على غرار العلماء الذين سعوا لاستعادة حقيقة حياة الشعوب القديمة أو لانتزاع سر عصور التاريخ الأولى من الطبيعة الصامتة. إن هذا النموذج من الحقيقة هو ما يضعه الأدب الناشئ في آن واحد معاً مقابل المبادئ التراتبية للتقليد التمثيلي وديمقراطية الرسالة الشاردة التي لا قانون لها.

وهذا يعني أنه يضع مقابل أمراء الأمس والشعب الديمقراطي شعباً آخر، هو الشعب الذي خلقه علماء اللغة والآثار ضد فن شعر أرسطو واليونان التي أصبحت مألوفة في قرن لويس الرابع عشر. وإن قلبها للعقلانية التمثيلية يتضح في تعميق الثورة التي قام بها «فيكو» في استخلاص شخصية هوميروس «الحقيقية»: هوميروس الشاعر الذي كان على النقيض من أي منطق تمثيلي؛ لأنه لم يكن مبدع قصص وشخصيات وعبارات؛ بل صوت شعب لا يزال في طفولته غير قادر على تمييز

الخيال القصصي أو العبارة النثرية للاستعارة الشعرية. إن المثال في الأدب، فيما وراء مشابهة الواقع والتوافقات المرفوضة، هو هذا التطابق الفوري بين الشعري والنثري.

إن النقلة لا تتم مع ذلك من تلقاء نفسها؛ لأن جميع أولئك الذين حلموا في العصر الرومانسي بهذا التطابق بين الفن والحياة النثرية، قد قاموا بذلك على صيغة الحنين إلى فردوس مفقود. فكان هذا الشعر «الساذج» تعبيراً عن عالم لا وجود فيه للشعر بوصفه نشاطاً منفصلاً؛ وحيث لا وجود فيه حتى لمنطق دوائر الأنشطة؛ بل كان التعبير عن حضارة لا تتعارض فيها الحياة الخاصة مع الحياة العامة؛ وحيث العبادة الدينية تتطابق مع تمجيد مجموع المواطنين، وتاريخ الأجداد لا ينفصل عن تاريخ الآلهة الميثولوجية؛ وحيث النحت والموسيقى والمسرح والرقص هي وظائف الحياة الجماعية؛ وحيث الإسهام في الحياة العامة يتم عبر التمارين الرياضية كما في تعلم العزف على القيثارة. والحالة هذه فإن شروط الشعر هذه بوصفه تعبيراً عن الشعب قد زالت من الحضارة الحديثة. حتى إن هذه الحضارة تتحدد عبر خصائص معاكسة تماماً. إن العقل التحليلي الذي يفصل منطق الأسطورة عن قصة الخيال أصبح يعبر عن عالم تنفصل فيه الوظائف؛ حيث لم تعد الدولة تقوم على السلالة الإلهية بل على الحاجات المنطقية لإدارة الشعوب؛ وحيث القوى الصناعية أفقدت الحوريات والحيوانات طبيعتها؛ وحيث قوانين القيمة التجارية أقصت القيم الأخرى في دائرة السلوكيات الفردية؛ وحيث يعمل الفن من أجل متعة الهواة وليس من أجل تمجيد الحياة الجماعية؛ وحيث يجنح الدين لأن يصبح حبيس القلب. إن مركز ثقل هذا العالم أقرب إلى الشمال؛ حيث الشروط المناخية تشجع الانغلاق في المنزل، وإقامة حياة خاصة تكتفي بحد ذاتها؛ بحيث تنكفئ عن الحياة العامة.

لقد استنتجت العقول النيِّرة في العصر الرومانسي من ذلك أن الشعر الجميل القديم، الشعر «الساذج» الذي يقوم على شعرية الحياة نفسها لم يعد ممكناً، لأن نثر المصالح المادية والإدارة والعقل العلمي قد استبعدت نهائياً الزواج القديم للشعر والميثولوجيا والحياة الجماعية. ومع «هيجل»، أكدت هذه العقول أن الفن والشعر بوصفهما صيغتين للتعبير عن الحياة الجماعية أصبحا من الماضي. ومع «شيلر» و«مدام دو ستايل»، صرحت هذه العقول أن على شعر المستقبل أو الأدب الجديد أن يذهب على النقيض من أي عودةٍ حالمةٍ لمادية مفقودة، وأن عليه أن يكون طليعة حركة تذيب المكونات الشعرية القديمة في مجرى الفكر الذي يدخل فيه

ويستكشف ميدانه الخاص، ويسهم على هذا الأساس في معركة الأفكار. هكذا فهمت «مدام دو ستايل» الديمقراطية الأدبية الجديدة: سيجد الأدب ميدانه المفضل في ملاحظة الحياة الداخلية التي ستتسع وتتعمق من الآن فصاعداً؛ لأنها لا تنحصر في المكون الحاسم والنبيل للإنسانية. كما سيجده في مجال الأفكار المجردة التي يعرف معاصروها أن تقدمها يهم الجميع.

هذا هو التشخيص الذي يحمله العمل الذي اعتمد كلمة أدب عام 1800. والحال هذه فإن مستقبل الأدب لم يثبت هذا التشخيص. مما لا شك فيه أن الأحلام بيونان جديدة أو العصور القديمة والأساطير البديلة التي يمكن طلبها من «رومانسيرو» و«طوق الطفل العجيب» والحكايات الشعبية والكهنة والشهداء المسيحيين والعصور الوسطى قد أشعلت حرائق كثيرة. وهذه هي النقطة المهمة: إن الرد على التشخيص الذي يقطع بين نثر العالم الحديث والشعر القديم المطابق لنسيج الحياة الجماعية لم يأت من جهة الأعمال القديمة والأساطير أو الآداب الشعبية البديلة؛ بل جاءت من صلب ما بدا أنه يرفض الشعر القديم: نثر المدينة الحديثة والواجهات المغلقة والحيوات المنغلقة وأيضاً من معابد الذهب والبضاعة ومن أعماقها المظلمة وبالوعاتها القذرة.

هذا هو الدرس الذي يقدمه بلزاك إلى القارئ وإلى الشاعر الريفي «لوسيان روبمبريه» في كتابه **«أوهام ضائعة»**. فهذا الشاعر يتعود عندما يأتي إلى العاصمة على أنها عاصمة التجارة، وأن الشعر خاضع لقوانين صناعة الأدب ولأهواء الصحافة المباعة. ينبغي عليه إذاً أن يبيع ديوانه **«زهور الربيع»**، وهو ثمرة إلهامه الشعري المثالي، إلى المكتبات جاليري «دو بوا» في القصر الملكي، وهي نوع من معسكر قذر يقع إلى جانب البورصة وعلى ارتفاع موقع الدعارة. لكن هبوط الشاعر هذا إلى الجحيم؛ حيث تباع الأفكار والأجساد، هو بالنسبة للقارئ فرصة ليكتشف شعراً مختلف عن «سونيتات» لوسيان. وهذا «القصر العجيب» بجدرانه الكلسية المغسولة و«جبصينه» المرمم ولوحاته القديمة ولافتاته العجيبة، هذه العرائش التي تنمو فيها «المنتجات الأكثر غرابةً من نباتاتٍ لا يعرفها العلم»؛ وحيث ورود ورق الجريدة تختلط بورود أشجار الورد؛ وحيث الإعلانات تزهر في الأوراق؛ وحيث بقايا الموضة تخنق نمو النباتات، محلات القبعات هذه «المليئة بالقبعات العجيبة»، «هذه الأودية من الطين الجاف»، هذه الواجهات التي لوثها المطر والغبار، «هذه الجمهورية من

ألواح الخشب التي جففتها الشمس وأحرقتها الدعارة»؛ حيث يمشي رجال البورصة والسياسيون والصحافيون والعاهرات، كل ذلك يشكل «قصيدةً سافلة»[1]. لكن هذه القصيدة السافلة التي تقوم على خلط الأجناس والأنشطة والأعمار هي بالضبط هذا الشكل الحديث للقصيدة المتأصلة في عالم معاش تفشي سره المفقود. ليس صحيحاً أن العالم الحديث هو عالم العقل الرمادي الذي يتصف به العلماء والإداريون والتجار؛ بل هو عالمٌ يختلط فيه كل شيء، ويتساوى فيه ديكور البضاعة مع كهفٍ عجيب، وتصبح كلُّ يافطةٍ فيه قصيدةً ورمزاً لعالمٍ معيش، وكلُّ كرّاسةٍ دعائيةٍ نباتاً مجهولاً، وكلُّ نفايةٍ منجماً للحظة حضارية، وكلُّ طللٍ صرحاً أثرياً لمجتمع. إن العالم الحديث هو كومةٌ ضخمةٌ متحجرةٌ من الأطلال والسكان تتجدد باستمرار، وهو قطعةُ قماشٍ هيروغليفيةٌ كبيرةٌ تُقرأ على الجدران. وإن الحاضرة القديمة المثالية؛ حيث الحياة في وضح النهار؛ وحيث وضعيات الأجساد في ميادين الرياضة؛ وحيث ثنايا الملابس توضَع سلفاً في خدمة إزميل النحات وأبهة الأعياد، تجد معادلها المعكوس في هذا العالم؛ حيث يختلط الداخل مع الخارج مثلما يختلط الجديد مع القديم ودلالات الحياة النثرية مع دلالات الحياة الشعرية. إن ركام الحياة يخفي قوةً لغويةً وعقلانيةً تتجاوز بعيداً منطق الأفعال القديم. فأيُّ حسابٍ لفصول الدراما، وأيُّ تمزقٍ داخليٍ لبطلٍ تراجيديٍ سيعادل تماماً القوةَ اللغوية المعروضة في محلات «جاليري دو بوا»؛ بل الموجودة في قبعة ابن العم «بونس» وسترته؟

يجب أن نتعمق بصورة خاصة إذاً في الفكرة البسيطة التي تقول بأن الأدب تعبيرٌ عن المجتمع «الديمقراطي». إن الإسراف في الوصف الروائي يعبر عن شيءٍ مغايرٍ للحمّى الاستهلاكية الديمقراطية المزعومة. فنحن لا نستهلك في محلات بلزاك؛ بل نقرأ فيها أعراضَ أزمنةٍ جديدة، ونتعرف فيها حطام عوالم منهارة، ونجد فيها ما يعادل الآلهة الميثولوجية الميتة. إن العالم الحديث الذي ترمز إليه هو نسيجٌ واسعٌ من الدلالات والأطلال والمناجم التي تشبِّه الشعر الجديد وقصيدة النثر بعمل علماء اللغة والآثار والجيولوجيا. لكنه عالَمٌ سكنت فيه من جديد مخلوقات عجيبة استقرت خلف جميع الواجهات، أو لبدت وراء جميع أبواب العربات كآلهة جديدة للأرض والجحيم. إن الأدب هو معرفة المجتمع وخلق ميثولوجيا جديدة بصورةٍ لا

(1) أونوريه دو بلزاك، أوهام ضائعة، طبعة قدم لها موريس مينار، 1983 (المؤلف).

تنفصم مطلقاً. وانطلاقاً من ذلك تتحدد هوية شعر وسياسة. ونظام الدلالة الجديد الذي يجرِّد إرادة المعنى والكلام الفاعل من مزاياهما، يحدد مسافةً فاصلةً أيضاً عن المشهد السياسي الديمقراطي. وفي الواقع إن هذا المشهد يتكون بسرور من خلال إبعاد الكلمات والجمل والصور عن النصوص الأصيلة والبلاغة المسيطرة. وبمقابل هذا الإخراج الديمقراطي، يضع الأدب سياسة أخرى يقوم مبدؤها على ردِّ خطباء الشعب المربَّين على البلاغة القديمة إلى خيلائهم، كما يقوم على التخلي عن مشهد الكلمة التي تنطقها الأصوات من أجل فك رموز الشواهد التي يقدمها المجتمع نفسه، ومن أجل نبش الشواهد التي يضعها بلا قصد ولا دراية منه في أعماقه المظلمة. فعلى النقيض من مشهد الخطباء الصاخب يأتي السفر في الأعماق التي تحوي الحقيقة المخبأة.

إن سياسة الأدب هذه، البديلة لسياسة مقاتلي «الجمهورية»، مصوَّرة تماماً في **«البؤساء»** عندما يغادر «جان فالجان» المتراس؛ حيث مات «أنجورلا» وأصدقاؤه، ليغوص مع جسد «ماريوس» الجريح في أعماق البالوعة؛ حيث الجثث التي تمتزج بالعظمة والبؤس، بالأبهة الاجتماعية والخدعة المسرحية، تشهد على مساواة أخرى بلغة أخرى. مما لا شك فيه أن الروائي متعاطف مع الجمهوريين الذين ماتوا من أجل مُثُلهم. لكن منطق الرواية نفسه يواجههم بشعب آخر، ونظام لغوي آخر، ومجتمع آخر من الأحياء الأموات. وبالطريقة ذاتها، كتب «ميشليه» كتاب **«تاريخ الثورة الفرنسية»**. عندما وصف عيد الاتحاد في مدن فرنسا وقراها، ذكر بحماس الشواهد التي كتبها خطباء المكان. لكنه لم يورد أياً من هذه الشواهد. والسبب واضح: إن بلاغة القرية الجمهورية مصنوعة من كلام وصور مقتَبسة من بلاغة خطباء العاصمة التي تقتبس بدورها من البلاغة القديمة التي تم تَعلمها في مدارس الملكية. ووضع محل صوت الاقتباس هذا، الذي هو صوت مقاتلي الجمهورية، صوتاً آخر، هو صوت الجمهورية نفسها، كمعادل للأجساد والدلالات. لقد أبان لنا إذاً ما يتكلم عبر كتابات خطباء القرى: صوت الأرض والحصاد، ومعارك الأجيال. إن «ميشليه» جمهوريٌ متحمس. لكنه جمهوريٌ من عصر الأدب، وفي عصر الأدب تتحدث الأشياء الصامتة عن الجمهورية أفضل من الخطباء الجمهوريين.

لا توجد إذاً سياسةٌ واحدةٌ للأدب. فهذه السياسة مزدوجة على الأقل. إن «التحجر» الذي يعيبه على الأدب الجديد نقادُ القرن التاسع عشر الرجعيون، ونقادُ القرن العشرين التقدميون في آن واحد، هو في الواقع تشابك المنطقين. فهو من جهة يدل على انهيار منظومة الفوارق التي تنيط التمثيل إلى التراتبيات الاجتماعية. وهو ينجز المنطق الديمقراطي في الكتابة من دون معلِّم ولا مخاطب، وينجز قانون مساواة جميع الأفراد وأهلية جميع العبارات، الذي يدلّ على تواطؤ الأسلوب المطلق مع قدرة أي كان على أن يستحوذ على أي كلمات أو جمل أو قصص. لكنه من جهة أخرى يضع مقابل ديمقراطية الكتابة شعراً جديداً يخلقُ قواعد أخرى للمعادلة ما بين مدلولية الكلمات ومرئية الأشياء. إنه يشبّه هذا الشعر بالسياسة أو ما وراء السياسة métapolitique إذا كان من الصحيح أن ندعو بما وراء السياسة هذه المحاولة في استبدال المشاهد والأقوال السياسية بقوانين «مشهدٍ حقيقي» يكون في أساسها. وهذا ما فعله الأدب تماماً؛ إذ ترك ضجيج المشهد الديمقراطي إلى الخطباء، ليسافر في أعماق المجتمع عبر خلقه لهذا التفسير للجسم الاجتماعي، وهذه القراءة لقوانين عالم من كومة الأشياء المبتذلة والكلمات التافهة التي تَقاسَمَ إرثَها علمُ التاريخ والاجتماع والماركسية والفرويدية. عندما يدعو ماركس القارئ لكي يغوص معه في جحيم الإنتاج الرأسمالي كما يظهره العلم مختبئاً تحت تفاهة التبادل التجاري، فإن مرجعه النصي مقتبسٌ من «الكوميديا الإلهية» لدانتي. في حين أن الحركة التفسيرية التي ينجزها مقتَبَسةٌ من «الكوميديا البشرية» لبلزاك. إن البضاعة مشهدٌ خارق، شيءٌ يبدو في ظاهره بسيطاً جداً، لكنه يبدو في جوهره مثل علاقة من اللطف الإلهي: إن هذا المبدأ من العلم الماركسي ينحدر بصورة مباشرة تماماً من الثورة الأدبية التي حادت عن منطق الأفعال المحكومة زعماً لأهدافها العقلانية نحو عالم الدلالات المخبَّأة خلف التفاهة الظاهرة. حتى إنه اقتبس منها مبدأه الأكثر غرابةً: فمن أجل فهم قوانين عالم ما، لا يكفي أن نبحث عنه في الأشياء المبتذلة فحسب؛ بل يجب أن نرد لهذه الأشياء المبتذلة مظهرَها الفائق الخارق، كي نرى ظهور الكتابة المشفرة لآلية عمل المجتمع. ولذلك سيستطيع «ولتر بنجامين» فيما بعد أن يلجأ إلى النظرية الماركسية الصنمية، ليشرح الصورة البودليرية من خلال الصورة الخارقة للبضاعة وطبوغرافيا الأروقة الباريسية. ذلك أن تسكع بودلير نجده في المستودع ـ المغارة البلزاكي أكثر مما نجده في أروقة الشوارع الباريسية الكبرى، ذلك المستودع الذي

ستشكل مفهومَه نظريةُ الصنمية، والذي سيلازم الأحلام السريالية لآراغون، المتأثر بـ «بنجامين» مباشرةً، والذي تعمَّقَ نزهتَه المفتونة في رواق «الأوبرا» وأمام محل خيزران قديم الوصفَ الخارقَ لجاليري «دو بوا» ومحلاتها التي تبيع القبعات الغريبة. ولا يتعلق الأمر هنا بتأثير كاتبٍ ما في كاتبٍ آخر؛ بل يتعلق بالنموذج الشعري والسياسي الماورائي الذي أوجده الأدب على هذه الصورة والذي تدين له علومنا الإنسانية والاجتماعية بقسمٍ كبيرٍ من طرقها في التفسير.

إن التواطؤ المذكور أعلاه بينَ نقاد القرن العشرين الماركسيين ونقاد القرن التاسع عشر الرجعيين يجب أن يُرَدَّ إلى إطار أوسع. إن إمكان التشخيصين المتعاكسين حول «سياسة» الأدب يندرج هو نفسه في الأطر التفسيرية التي صاغها هذا الأدب الذي أراد أن يكون مع هوغو «تاريخاً للأخلاق» ومع بلزاك «علم آثار أمتعة المجتمع». إن نقاد القرن العشرين قد اعتقدوا، باسم العلم الماركسي أو الفرويدي، وعلم الاجتماع أو تاريخ المؤسسات والذهنيات، هداية السذاجة الأدبية وتبيين خطابها اللاواعي، عبر إظهار كيف ترمز التخيلات بلا دراية منها إلى قوانين البنيان الاجتماعي، وحالة صراع الطبقات، وسوق البضائع الرمزية، أو إلى قوانين بنيان الميدان الأدبي. لكن النماذج التفسيرية التي استخدموها لقول الحق على النص الأدبي هي النماذج التي صاغها الأدب نفسه. تحليل الوقائع النثرية كخوارق تشهد على الحقيقة المستورة للمجتمع، والإفصاح عن حقيقة السطح عبر السفر في الأعماق، وعبر توضيح النص الاجتماعي اللاواعي الذي تنفك رموزه فيها، هذا النموذج من القراءة التشخيصية هو اختراعٌ خاص بالأدب. إنه صيغة الإدراك نفسها التي ترسخت فيها حداثته، والتي نقلها إلى علوم التفسير التي اعتقدت عبر إعادة تطبيقها عليه بأنها تجبره على الاعتراف بحقيقته المستورة.

إن ما يجعل هذه الإعادات للمرسِل سهلةً وتافهةً معاً، ليس أن الأدب زوَّدهم من تلقاء ذاته بالتصورات الفكرية التي يزعمون هدايته بها؛ بل إنه لم ينتظر هؤلاء النقاد كي يتشكك في علمه الخاص ويجعل منه موضوع التشخيص والمراجعة. إن كومة محل العتق، أو نادي القمار، أو «جاليري دو بوا» أو الجريدة استوجبت أن تعالَج لدى بلزاك على أنها قصيدة مفسِّرة. غير أن القصيدة المفسِّرة تُقرأ بالمقابل على أنها تشخيص لحالة الجسم الاجتماعي. هناك في كل مكان لغةٌ مسجَّلةٌ على الأشياء، وفي كل مكان فكرةٌ تعمل في جمودها نفسه. لكن هذا الإفراط في الكلمة والفكرة

تُفَسَّرُ بدورها كدلالة على مرض عصر ومجتمع. إن الغزارة التفسيرية التي ظهرت أولاً كترياق ضد الاستحواذ الديمقراطي البربري على الكلمات والجمل والقصص سرعان ما وجدت نفسها تُشَبَّه بالإفراط في الكلام. وهكذا حوَّل الأدب علمه التشخيصي إلى وفرة الدلائل وفك رموزها التي ضبط الأدب إيقاعها بنفسه. هذا هو مبدأ الحركة المعاكسة التي لاحظها سارتر لدى معاصري فلوبير والتي شبَّهها برغبة أرستقراطية في تشييد معبد من الكلام المخصص للمثقفين حصراً. وقد لزم لذلك رؤية السياق الذي انقلب فيه السياق التفسيري على نفسه، وحوَّلَ نشوةَ فكِّ الرموز لصالح الإفراط الديمقراطي في الكلمات والأفكار، وأدرك في «لغة الحياة» هذه أنها وَضَعَتْ بمقابل العقلانية التمثيلية للأفعال وإرادة القول خطراً على هذه الحياة نفسها. ولم يجمل أحدٌ هذا الانقلاب أفضل من «تين» في وصفه لمدينة خانقة مثقلة بالكلمات والأفكار المضغوطة:

على مقعد في لوكسمبورغ، تسمعون نقاشاً طبياً، وعلى زاوية هذا الرصيف جيولوجيٌ يروي لكم مكتشفات الحفريات الأخيرة. وهذا المتحف الطويل يجعلكم تجتازون التاريخ كله خلال نصف ساعة. وهذه الأوبرا التي يعيدونها ترميكم وسط أفكار خلت منذ نصف قرن. وخلال ساعتين في صالون، تطوفون بملخّص لجميع الأفكار البشرية [...]. ومن كل هذه الأدمغة التي تدخن، تخرج الفكرة كالبخار، نستنشقها كرهاً، تتلألأ في كل هذه العيون القلقة أو الشاخصة، وعلى هذه الوجوه الذابلة المليئة بالتجاعيد، وفي هذه الخطوات المسرعة أو الدقيقة، إن أولئك الذين يأتون للمرة الأولى يشعرون بالدوار، ذلك أن هذه الشوارع تتكلم كثيراً، وهذا الحشد المستعجل يركض باستمرار، هناك الكثير من الأفكار المعلقة في الواجهات، والمكدسة في المعروضات، والمنقوشة في صروح الأبنية الأثرية، والملصقة على الإعلانات، والمنسابة على سيماء الوجوه التي تقول بأنها مرهَقة ومعذَّبة[1].

لقد أخذ التناظر المقابل ما بين شروط الشعر القديم وشروط الأدب الجديد مظهراً مقلقاً إذاً يمكن أن يتلخص هكذا: إن ما يؤثر في الصحة الفردية والجماعية للأدمغة والأجساد، وهي ما تم تمجيدها منذ «وينكلمان» على أنها جوهر الفن الإغريقي، هو ركام المدينة الحديثة، وهذه الغزارة من الكلام والأفكار المسجَّلة على

(1) «هيبوليت تين»، «بلزاك»، في مقالات جديدة في النقد والقصص، باريس 1865 (المؤلف).

الأشياء التي تشوّه الأجسادَ وتأخذ الأدمغةَ في حمى دائمة. وهكذا تعقدت العلاقة بين الأدب والسياسة عقدةً أو عقدتين إضافيتين. وانتقل الاختلاف الأدبي في الواقع من فك رموز الدلالات نحو الإمساك بالشدة. وبما أن هذه الشدة هي شدة الحمى التي يرى الأدب أنها تفترس الجسد الاجتماعي، انفتح طريقان أمام الأدب. الطريق الأول أن يصبح نوعاً من طبٍ عكسي، صانعاً فنّاً من طريقته في ضبط اندفاع الحمى، وإشعال نوباتها، ورنين موسيقاها. إن هذا الطب العكسي، الذي يستمتع ويُمتِع بالمرض الذي يعرضه، هو الذي حدده «زولا» إذ قام بنقد قصة **«جيرميني لاسيرتو»** للأخوين «غونكور»، وهي قصة هذه السكّيرة الشعبية المختبأة في شخصية خادمة طيبة القلب. إنه الطب الذي تستخدمه قصيدة معروضات محلات «قلب باريس» أو «من أجل سعادة السيدات» ـ التي لم تعد ركام خليط يمكن فكه عبر قراءة المدلولات، بل سيلاً من الاستهلاك؛ إذ أصبحت برجوازيات باريس باخوسياتٍ يتنافسن من أجل افتراس البضاعة المؤلّهة، مع أن الكاتب الطبيب يشبه الفنان العارض الذي يزين بمعروضاته من الأجواخ البراقة والنقانق ذات الألوان النارية كاتدرائيةً تشع البضاعة فيها؛ حيث أصبح للشعب معبده الآن إلى جانب الكنيسة القوطية المهجورة. أصبح من الجائز له الآن أن يفكر في نفسه موضوعياً مثل شاعر «ديمقراطية» تُشبَّه بالحمى الاستهلاكية الكبيرة أو الحكمة اللاواعية للركام الذي يدفع الجسم الاجتماعي نحو مستقبل مجهول.

وهكذا طُرِحَ توحيدٌ بين إيقاع الكتابة وإيقاع مرض اجتماعي ـ ربما توحيداً مدعواً لكي يبدو على أنه صحة خارقة. ومقابل هذا الطب طبٌ آخر منشغلٌ بتمييز أنظمة الشدة. وقد تعلق الأمر حينذاك بتحديد صحة مختلفة للكتابة وبناء معادلة خاصة بها، معادلة الفردية الجديدة التي تم تشييدها من خلال هدم آلة الدلالة والإثارة الفردية أو الجماعية. وربما يكون هذا ما يرمز إليه في **«مدام بوفاري»** المشهد الشهير للجمعيات الزراعية؛ حيث لا يصل الخطابان اللامعان ـ خطاب مستشار المحافظة وخطاب رودولف ـ إلى مبتغاهما إلا عبر الضياع في نقيضهما، الهمس الحيادي للحياة الدالة: فتور عصرٍ صيفي وخوار البهائم بالنسبة للأول، ورائحة الفانيلا وزوبعة الغبار التي تثيرها عجلات عربة الجياد بالنسبة للثاني. ومقابل الصمت المثرثر للرسالة وللكلمة المكتوبة على الأشياء والأجسام، هناك نوعٌ ثالث من معادلة الكلمة والصمت: تنفس الأشياء المستلَمة من إمبراطورية الدلالات. إن

الكلمة الصامتة تصبح هنا الشِدَّةَ البحتةَ للأشياء غير العاقلة التي تقابل الانتشار الديمقراطي للرسالة التائهة والثرثرة التفسيرية لمجموع فك رموز الدلالات. وهذا الشكل الثالث للكلمة الصامتة يحدد بنفسه شكلاً ثالثاً للديمقراطية. وهو يمكن تلخيصه في طرفة فلوبير التي يصرح فيها أنه يهتم بالفقير رث الثياب أقل مما يهتم بالقمل الذي ينهشه. ويمكننا أن نترجم هذا بعبارات فلسفية مقتبسة من «ديلوز»: إن المساواة الروائية ليست المساواة الكتلوية للذوات الديمقراطية بل المساواة الجزيئية للأحداث الصغيرة، وللفردانيات التي لم تعد أفراداً بل اختلافات في الشدة التي يشفي إيقاعها البحث من كل حمى اجتماعية.

إن «التحجر» الأدبي لا يعود لأي تصور بسيط للمعادلة بين شكل الكتابة والمحتوى السياسي؛ بل هو مصنوع من توازن ثلاثة أنظمة للتعبير تحدد ثلاثة أشكال للمساواة. فهناك أولاً مساواة الذوات وقابلية أي كلمة أو أي جملة لتشكل نسيجاً لأي حياة. وهذه القابلية تسم التعاضد بين روائيي الكوميديا الإنسانية أو «أخلاق الريف» وبين شخصياتهم، وتحدد قدرة أي من قرائهم أو قارئاتهم على أن يستعيدوا ما سرقه هؤلاء الروائيون من نظرائهم. ثم هناك ديمقراطية الأشياء الصامتة التي لا تتحدث أفضل من أي أمير تراجيدي فحسب؛ بل أفضل من أي خطيب جماهيري أيضاً. وهناك أخيراً هذه الديمقراطية الجزيئية لحالات الأشياء غير العاقلة، التي تفنِّد في آن واحد ضجيجَ خطباء النوادي والثرثرةَ التفسيريةَ لفك رموز الدلالات المنقوشة على الأشياء. ثلاث «ديمقراطيات»، إن شئنا، ثلاث طرق يشبِّه الأدب بها نظامه في التعبير بصيغة تصوير حس مشترك، ثلاثة سبل يعمل بها على إعداد مشهد المرئي وصيغ فك رموز هذا المشهد والتشخيص فيما يفعل الأفراد والجماعات وما يمكن أن يفعلوه؛ بل أيضاً ثلاث سياسات مشدودة فيما بينها، ومشدودة مع المنطق الذي تبني على منواله الجماعاتُ السياسيةُ أهدافَ حضورها وأشكالَ منطوقها الخاص.

إن سياسة الأدب هي تنافر هذه السياسات. وهذا يعود بنا إلى القول بأن نقده مصنوع أولاً من لعبة هذه التوازنات ومن التجربة التي تقوم بها بنفسها من حدود سلطات اللعبة. إن الأدب يشعر بهذه الحدود، إما لكونه يريد أن يجذِّر الصمت الذي يفصله عن الثرثرة الديمقراطية أو لأنه يريد أن يتجاوز ديمقراطية الرسالة جاعلاً من نفسه اللغةَ الجديدةَ للجسم الجماعي. يمثل «فلوبير» الحالة الأولى حيث العمل

الأدبي يريد أن يعيد سيطرة الثرثرة التفسيرية إلى اللامدلولية. إن العمل الأدبي يضع حماقةً مقابل أخرى، وتنفس الظواهر غير العاقلة مقابل قوالب التفسير. لكن اللعبة يقوم بها ثلاثة لاعبين: فلكي يلغي حماقة سيادة التفسير (النشر الصحافي، نثر «هوميه»، أو النثر الذي يقرأه «بوفار وبيكوشيه») لصالح حماقةٍ أعلى هي حماقة الأسلوب المطلق، يجب على الكاتب أن يلغي أيضاً المسافة التي تحاول الشخصيات أن تعمقها في نثر العالم لينسج حياةً خاصة بها بمساعدة كلمات مسروقة من صدفوية قراءاتها. لكن هذا الجهد يجنح لدرجة حذف المسافة الأدبية نفسها. ففي نهاية «بوفار وبيكوشيه»، فإن الخطاطَيْن اللذين أرادا أن يعيشا الكتب بدلاً من نسخها يُعَاقبان على زعمهما. فقد عادا إلى طاولتيهما واستسلما إلى الأبد لنسخ ما لن يكون سوى مجموعة من القوالب الجاهزة. وفي هذا طب ناجع للشفاء من مرض الكتابة الديمقراطي. لكن هذا الطب الناجع هو حذف الذات من الأدب أيضاً. إذ ينبغي على «فلوبير» أن ينسخ هو نفسُه كلَّ ما يحمل شخصياته على أن ينسخوه. ينبغي عليه أن يلغي العمل الذي ينفصل به نثر الأدب عن الأماكن المشتركة مع نثر العالم. إن النقاء الأدبي لا يمكن أن يحل الرابط الذي يربطه مع ديمقراطية الكتابة من دون أن يلغي نفسه. وإن سياقه الخاص في التميز يقوده إلى درجة أن تميزه يصبح غير مبتوتٍ فيه.

إن الوجه الآخر للمفارقة سيُعْرَضُ في القرن التالي عندما قامت الرغبة في التحول إلى وسيلة تدخل بدفع الأدب الاتهاميِّ لكي يستقبل على صفحاته رسائل العالم أحادية النمط. وهذا ما تشهد عليه الأعمال الممثلة للأدب السياسي في القرن العشرين، ومجموعة USA لـ «دوس باسوس». فعندما يدرج «دوس باسوس» الجمل المقولبة «لقضايا الساعة» أو «للغرفة السوداء» في مغامرات شخصياته الذين يتقاذفهم ركام عالم يسيطر عليه قانون المال، فهو يقتبس بالتأكيد من أشكال المونتاج الدادائي والسريالي. ولكن، بصورة أعمق من ذلك، فإن سياسة **«بوفار وبيكوشيه»** هي التي يستعيدها ويحاول قلبها. وبالفعل ينبغي على مونتاج النماذج الإعلامية، بعيداً عن أن يعني المساواة بين جميع الأشياء، أن يجعلنا نشعر بأشكال السيطرة القوية لطبقة من الطبقات. فمن جهة، تعبر رواية المصائر المشوَّشة عن الحقيقة المخبأة خلف هذه النماذج. ولكن بالمقابل، فإن مجموع حماقات نماذج السيطرة هي التي تعطي

للقصص الناجمة عن التسكع تماسكَها والمعنى الذي يوحدها. وبذلك تأخذ العدة النقدية الجديدة فاعليتها من رفض البطولة والعاطفية، ومن الرمادي على الرمادي الذي يجنح لمزج العنصرين اللذين من المفروض أن يجلب اصطدامهما المعنى السياسي: مصائر الشخصيات وحديث عالم السيطرة عن نفسه. إنه يلعب على إنقاص المسافة بين هذا الخطاب الفارغ والنثر الصقيل الذي يضع على سوية واحدة مصائر الأطفال المشردين والوصوليين، والخانعين والمتمردين. ولكن المساواة الحيادية للنماذج بالمقابل تُعْدِي المساواة الأسلوبية المطبقة على قصة المصائر التي تشهد على العنف والسيطرة. فالنقد موجود دوماً إذاً على حافة تلاشيه في الركام المحايد للمصائر المتساوية في عالم يتابع برباطة جأش سباقاً فيه القوة اللاشخصية للنماذج تفترس على الدوام الرسائل الواضحة للصراع الطبقي. فعلى موت «إيما بوفاري» أو عودة الخطاطَيْن إلى طاولتهما تجيب النهاية المضاعفة لمجموعة USA حيث تتقدم ابنة الطبيب الفقير التي منحت نفسها لقضية البروليتاريا نحو اجتماع جديد لتبلِّغ عن جريمة جديدة، بينما على قارعة الطريق يسعى عبثاً متسكعٌ مجهولٌ لكي يغافل منظم حركة السير. إن سياسة «الحماقة» الأدبية تتحقق هنا في نقاء مفارقتها. لا يمكن أن يكون لدينا في الوقت نفسه قوة التعبير عن المعنى وقوة التعبير عن اللامعنى. وبتعبير أدق، لا يمكننا أن نضعهما معاً، وأن نوحد قوتهما في بريق جملة من دون أن تلغي إحداهما الأخرى. إن جملة الأسلوب المطلق تُلْغَى في الدعوى الابتدائية من قوالب نثر العالم. وها هنا، بتناظر معكوس، التميز النقدي السياسي الذي يبدو في دعوى النقض مبهماً.

هو ذا شكلٌ آخر لإلغاء الذات الذي يصادفه الأدب عندما يريد أن يتجاوز «صمت» الرسالة الديمقراطي ليكوِّنَ كتابةً جديدةً معادلةً لقوة جديدة للأجسام. وهذا هو المشروع الذي يعمل عليه، بعيداً عن كل «رسم للكلمات»، الشاعر الذي كتب «أي نفسٍ بلا عيوب؟»: مشروع شعر يكون قبل الفعل مصنوعاً من لغة تقبل جميع المعاني، وتُنْشِدُ تناغمات حبٍ جديدٍ مع جسمٍ جماعيٍ جديد. ولكن، من أجل القيام بعملية «كيمياء الكلمة» التي ينبغي لها أن تتيح شعرَ المجتمع الجديد، لم يقم الشاعر سوى بتجميع الأشياء القديمة من سقط المتاع التي يعددها في مطلع كل

قصيدة مماثلة: زخرفات شعبية، يافطات، أدب قديم، لغة الكنائس اللاتينية، دفاتر إيروسية غير مضبوطة إملائياً، دفاتر الطفولة، لازمات مكررة تافهة، وإيقاعات فولكلورية. إن شعر المستقبل يجب أن يُصْنَعَ من بقايا الحياة العادية ولُقَى التاريخ الجماعي المجمَّعة كيفما اتفق في محل العُتَق. ولكن ليس هنالك من طريق يقود من جرد الدلالات الصامتة المدوَّنة على الأشياء ومن شعرية اللازمات القديمة إلى شعر المستقبل ونشيد الجسم الجماعي.

وليس ذلك مجرد قضية ضلال أو عجز شخصيين. إن المسافة بين مشروع كيمياء الكلمة ومادتها يشهد على ما يلي: لقد أصبح الأدب آلةً ضخمة للتفسير الذاتي وإعادة الصياغة الشاعرية للحياة القادرة على تحويل جميع نفايات الحياة العادية إلى جسم شعري وإلى دلالاتٍ قصصية. وهذه القدرة غذَّت الحلم بكتابة جديدة، والحلم بجسم جديد يضفي صوتاً لإعادة الاستحواذ هذه على سلطة الشعر والقصة المشتركَيْن، هذه السلطة المدوَّنة على أي يافطة، وأي لازمةٍ قديمةٍ أو كتابٍ خارجَ الاستعمال. لكن فكَّ رموز الكلمة الصامتة قد انشطر في أثناء ذلك. فمن جهة، دخل في الصيغة العادية لإدارة الرأي، وفي روتين الريبورتاج الشامل الذي نادى به «مالارميه». ولكي يتخلص من هذا القدر، أراد أن ينهمك في فك رموز ما لا تُفَكُّ رموزه، في سبيل استخلاص من اللازمة التافهة، بما هي تافهة، إيقاع عالم مجهول يختلط فيه النثر والشعر مجدداً على الفور. ينبغي على قصيدة الطلاسم التي انفكت رموزها أخيراً أن تفوض أمرها إلى موسيقى غير الدال. إن الجسم الجديد الذي يُنْشِدُ نشيد الكلمة الجديدة مكرَّسٌ لكي يبقى الطوباويةَ الضروريةَ وغيرَ المتحققة معاً والتي من خلالها يظهر نظام الكتابة الأدبية فيما وراء ذاته. في زمن المستقبلية والثورة السوفيتية، استطاع الحلم الرامبوي أن يتوافق مع الحلم بحياة جديدة حيث الفن والحياة لا ينفصلان. وفي زمن السريالية، عاد إلى شاعرية المحل ـــ المغارة لعلي بابا الذي مجَّدَهُ «آراغون» في «قروي من باريس» والذي نظَّرَهُ «بنجامين» في فكرة المسيح القادم المنبثق من مملكة أموات الأروقة الباريسية. ولكن، في جميع الأحوال، واجهت قصيدة المستقبل التناقض نفسه الذي واجهته رواية أي حياةٍ كانت، وواجه

نشيد الشعب التناقض نفسه الذي واجهه أي عمل من الأدب المحض. إن حياة الأدب هي حياة هذا التناقض.

سوف يأخذ الناقد وعالم الاجتماع هنا بثأرهما؛ إذ جعلا من هذا التناقض دليلاً على الضلال القديم الذي يتصور أنه يغيِّر العالم؛ في حين أنه لا يقوم سوى بتفسيره. لكن التفسيرات هي بحد ذاتها تغييرات حقيقية، عندما تحوِّل الأشكال المرئية للعالم المشترك، ومعها القدرات التي يمكن للأجسام أياً كانت أن تؤثر بها في منظر جديد للمشترك. والجملة التي تضع تحويل العالم مقابل تفسيره تشكل جزءاً من العدة التفسيرية نفسها التي تضعها «التفسيرات» مثاراً للجدل. إن النظام الجديد للدلالة الذي يساند نقاء الأدب يجعل من المشكوك فيه المعنى نفسه للتضاد بين تفسير العالم وتحويل العالم. إن التأمل في سياسة الأدب يستطيع إذاً أن يساعدنا في فهم هذا اللبس وبعض نتائجه في العلوم التي تزعم تفسير العالم، كما في الممارسات التي تنوي تغييره. ■



البحث السيميائي بوصفه فينومينولوجيا معرفية

د. آمنة بلعلى



1 ـ الدلالة والنص من أجل نظرية سيميائية:

في الوقت الذي كانت فيه الدعوات على أشدها إلى الدراسات المحايثة في أوربا؛ حيث كان الاهتمام بالنسق المغلق يطرح مفاهيمه وآلياته الإجرائية، التي ساهمت في تشكيل مجد البنيوية، كان رولان بارث وجوليا كريستيفا يؤسسان لما يسائل هذا المجد، ليس بالقضاء عليه، ولكن، بطرح منظور مغاير يلغي التقوقع والانغلاق والثبات. وكان ذلك في ظل الدعوة إلى علم السيمياء الذي جعله دوسيسير أعم من اللسانيات.

وانطلاقاً من قصور النموذج اللساني، عكفت جوليا كريستيفا على صياغة رؤية شاملة تأخذ بالحسبان النسق والبنية وتتبنى العلمية، ولكنها في الوقت نفسه تطل على الخارج الواسع، وتؤكد دوره في رصد الدلالة الغزيرة للأنظمة السيميائية المختلفة، ومثلما راح بارث ينهل من النموذج اللساني ثنائياته المعروفة كاللسان والكلام، والدال والمدلول، والتركيب والاستبدال، والشكل والمادة، ليجعل منها نموذجاً لوصف هذه الأنساق وتأويلها، ثم ليوسّع في التصور اللساني ويستقي منه آلياته في وصف الأنظمة

المختلفة، راحت كريستيفا تبدي تذمرها من ضيق هذا النموذج ومن الطريقة التجريدية التي تتبناها البنيوية، وتعرض نظرة وتصوراً أكثر رحابة باللسان نفسه، من خلال النص بوصفه ممارسة دالة، وسعت ـ من منطلق هذا الوعي ـ إلى البحث عما يمكنها من وضع منهجية خاصة أسمتها السيماناليز semanalyse تقوم عليها النظرية السيميائية التي تنفتح على مجالات معرفية كثيرة كالفلسفة والمنطق وعلم الاجتماع وعلم النفس وعلم اللسان والرياضيات، كما تنفتح أيضاً على التطورات التي تلحق بهذه المجالات، مما يعطي إمكانية للتطور في نقد الفكر والأدب عامة.

ترى كريستيفا أن التمركز حول اللسان بوصفه وسيلة تواصل، وإنكار أن تكون اللغة حمالة معان، مثلما يحدث في الأدب من طرائق الاشتغال باللغة، هو ما يجعل منا غرباء عن اللسان[1] من خلال غربة النص عنّا، حينما لا نعي أنه اشتغال على اللغة، وله دور اجتماعي وتاريخي ومكانة ضمن الممارسات الدالة، ولعل المهمة الملقاة على عاتق علم السيمياء هي أن تسجل في النص «مواقع قوته وتحوّله وصيرورته التاريخية وأثره في مجموع الممارسات الدالة»[2].

ومن أجل تجاوز النموذج اللساني المغلق الذي يهتم بالجملة، تطرح جوليا كريستيفا مفهوم النص بوصفه ممارسة دالة خاصة تؤثر في باقي الممارسات الدالة، ولا يخضع لممارسات اللسان الذي يشتغل أساسا بإعادة قوانين الدلالة، ليس بوصفه جملاً معزولة، بل ممارسة دالة وإنتاجاً يسهم في تحريك الواقع وتحويله[3] مثلما يسهم في تأسيس نظرية سيميائية يكون عمادها دعائم إنشاء علم خاص بالنص على غرار العلم الذي أنشئ للغة. ولذلك جعلت كريستيفا التفكير في إنشاء علم خاص بالدلالة مشروطاً بإدخال النص إلى مجال اهتماماته؛ بل إنه لا يمكن الحديث عن سيميائية أدبية من دون أن يكون النص محور الاهتمام؛ لأنه لا يمكن الحديث عن الدلالة، من دون الإمساك به وبعلمه، وذلك من أجل «بناء نظرية معرفية مادية»[4].

---

(1) جوليا كريسطيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1991 ص 7.

(2) علم النص، ص8.

(3) Julia kristeva, Semiotiké , Recherches pour une sémanalyse, Editions du seuil, 1969,p 9.

(4) جوليا كريستيفا، علم النص، ص20.

نتجاوز بها الطرق التقليدية التي احتوت النص بوصفه موضوعاً خصوصياً كالدين وعلم الجمال وعلم النفس، لنتساءل عن مكانته ضمن الممارسات الدالة، وعن قوانين اشتغاله ودوره التاريخي والاجتماعي، وهي الأسئلة التي تطرح على السيميائيات من أجل إنشاء كلية مفاهيمية قادرة على الإحاطة بالنص.

ترى كريستيفا أن أي دراسة تقوم حول النص يجب أن تقوم على تحليل الفعل الدال؛ أي تنظر إليه ليس باعتباره «مجموعة من الملفوظات النحوية أو اللانحوية، إنه كل ما ينصاع للقراءة عبر خاصية الجمع بين مختلف طبقات الدلالية الحاضرة، هنا داخل اللسان، والعاملة على تحريك ذاكرته التاريخية»[1]

لا شك أن جوليا كريستيفا كانت تهدف، في مرحلة كان النموذج اللساني مهيمنا، إلى إنتاج معرفة بالاشتغال النصي كخطوة أولى لإنشاء سيميائيات، سيكون على عاتقها دراسة سائر الممارسات الدالة كالفن والأخلاق والاقتصاد، بوصفها أنظمة مشكلة مثل النظام اللغوي، ومن ثم فهذه الممارسات ستكون قابلة لكي تدرس كنماذج ثانوية بالنسبة للغة الطبيعية[2].

2 ـ السند النظري للبحث السيميائي: لقد أسست بحثها المعرفي هذا انطلاقاً من إدراك مغاير للعلامات اللغوية، واشتركت مفاهيم ومصطلحات متعددة ومحملة بخلفيات معرفية متنوعة في صياغة جهازها المفاهيمي، فتتشابك أحياناً ويأخذ بعضها بزمام بعض، وتتباعد في أحيان أخرى حتى يتمّ الإلمام بعوالم نظريتها هذه التي بدأت فيها لسانية، ثم متجاوزة الإرث اللساني وداعية في إطار ما سمي بالنقد الجديد، وجماعة «تال كال» Tel ـ quel خاصة، إلى تجديد الكتابة الأدبية، فمعلنة عن قبضتها على ثورة اللغة الشعرية التي بلورت من خلالها قطيعتها للنقد الغربي ومراجعتها لمعظم طروحاته، مؤسسة من خلال كتبها الكثيرة التي اختزلت فيها كلّ الاتجاهات والتوجهات، نظرية سيميائية وصفت بالصعبة تارة وتارة بالمادية، وأخرى بالشعرية. وارتبك من نقلوا بعض نصوصها إلى العربية في نقل مفاهيمها ومراجعتها في النظر والتحليل، والأهداف التي انطوت عليها، واستغلقت ليس على القارئ العربي فحسب بل على القارئ الغربي أيضاً.

---

(1) علم النص ص14.

(2) voir Recherhes p 27

ومن أجل رفع هذا الاستغلاق، تجدر الإشارة إلى الظرف الثقافي الذي قيدت فيه كريستيفا طروحاتها وخاصة انتماءها إلى جماعة «تال كال»، وإن لم تشترك كليا في وسائل مقاربة الدلالة والنص والعلامة مع بعض المنتمين إلى الجماعة والذين نشطوا في مجلتها مثل «رولان بارث» فإن الأهداف كانت نفسها، وإن تفرقت السبل بعد ذلك ببارث فانتهى مبدعاً ناقداً، وظلت هي محافظة على صرامتها مما يجعلها تصنّف ضمن المنظرين في مجال البحث السيميائي.

إن الظروف التي رافقت ولادة أفكار جوليا كريستيفا السيميائية منذ منتصف الستينيات حين دخلت إلى جماعة تال كال محملة بمفاهيم الشكلانيين الروس ومصطلحاتهم وخاصة باختين، هي نفسها التي جعلت بارث يدعو إلى إعادة النظر في النقد والإبداع ليؤسس لبلاغة جديدة، وهي ظروف لوّنت الثقافة الفرنسية بطابعين يدعو أحدهما إلى الوراء، فيما يرنو فيه الآخر بأصحابه إلى التغيير، وضرورة إعادة النظر في الكتابة، وفي النقد، وهو تغيير بدا من خلال ما أثاره من صراعات، ذا طابع إيديولوجي وأحياناً سياسي؛ لأن الذي يميّز ثقافة ما تجسّد من خلال وسيط إعلامي كمجلة تال كال واختيار النشر فيها أو الانتماء إلى أي جماعة أو فئة ثقافية ما، يعني، في الغالب، الارتباط بتوجه إيديولوجي أو سياسي معيّن، حتى وإن كانت الأهداف ثقافية صرفة. (نذكر في هذا الشأن توجهات مجلة شعر، والآداب والثقافة الوطنية في فترة الخمسينيات والستينيات عند العرب).

وبغض النظر عن هذه التوجهات الإيديولوجية والسياسية، فالمؤكد أن ولادة مجلة تال كال ترافقت مع موجة تيارات نقدية كانت في فرنسا بمثابة البوصلة لما في بداية الستينيات. فقد كان ثمة تراجع في أوساط المثقفين اليساريين الذين أشاحوا عن الستالينية بوصفها إيديولوجية قمعية وتعلقوا بنقائضها العقائدية، على الرغم من أنهم لم يمتلكوا اجتهادات واحدة على مستوى الجمالية والسياسة والفلسفة، ولعل هذا ما يفسر تعهد هيئة تحرير المجلة بالتشديد على كتابة الخيال وبلورة عالم فلسفي يتحرك فيه الخلق،[1] هذا العالم الذي يمكن أن نلخص من خلاله الهدف الرئيسي من البحث السيميائي لدى كريستيفا، حيث شدّدت على كتابة الخيال، في

(1) يراجع حسين الواد، مجلة تال كال " كما هو " والحداثة الأدبية، مجلة علامات ج42 م 11ديسمبر 2001، ص63.

كل مجالاته، وركزت على اللغة الشعرية، وأسست اتجاها يمكن أن نقول عنه إنه اتجاه فلسفي، ما دامت الفلسفة قد تحوّلت إلى موقف يتحرك فيها بحثها السيميائي.

ويتمثل الموقف الفلسفي هذا في طروحات لينين وماركس وأفكار ماوتسي تونغ الفلسفية والجمالية ومعطيات التحليل النفسي، وأفكار جاك لاكان، خاصة، كما أنها استقت من الشكلانيين الروس ومن اللّسانيات طرائق الخوض في الأبعاد الواعية واللاواعية للفكر والإبداع، كتجسيد للعمليات الاستبدالية للأفكار الجدلية المادية بالطروحات اللاهوتية، نظراً للانقسامات التي حدثت في اليسار الفرنسي بعد 1968 خاصة. وهذه العمليات الاستبدالية واكبتها على المستوى الثقافي وخاصة عند جماعة تال كال عمليات بحث عن بدائل على مستوى الإبداع والفكر والنقد.

ولقد تكاثرت هذه البدائل عند «بارث» إلى درجة استعصى معها إدراجه ضمن توجه معيّن. لقد كان ثمة حاجة «التأسيس ثورة تحل مكان رمزية التعبير، شكل المطالعة، أو المونتاج الفوتوغرافي أو في استقراء العلامات، كما أن النص يحلّ محل النتاج والقارئ مكان المؤلف»[1].

ولعل كتاب كريستيفا «بحوث في التحليل الدلالي» Recherches pour une sémanalyse يتضمن من السعي نحو بدائل في كل الاتجاهات، وبطريقة سريعة، ما يعكس التحرّك المهووس للبحث السيميائي، الذي يشبه ذلك التحرك الذي اشتغل من خلاله بورس في نهاية القرن التاسع عشر بمراجعاته للمعرفة الفلسفية التقليدية ومناهج التفكير، السّابقة، مما يعني أنه شكّل جزءاً في المنظومة الثقافية التي سادت في ذلك الوقت.

وكذلك كان بارث وكريستفا يتحركان في إطار ثقافة «تال كال» الذي كان الحراك النقدي الموجّه من قبل المنتمين إليها ذا طابع ثقافي يجسد لحظة قلق في الثقافة الفرنسية دام عشرين سنة من التأسيس 1960، إلى التوقف 1980. وتتجسّد بوصفها مواقف أكثر منها أنساقاً مما يبعدها عن الفلسفة أو يجعلها مجرّد مواقف فلسفية.

إذا كانت سيميائية بارث تتمثل في بلورة نقد جديد وعلم جديد، والكشف عن انشغال أنظمة دلالية نحيا بها وفيها ولا ندرك دلالتها، فإن الحديث عن سيميائية

(1) فؤاد أبو منصور، النقد البنيوي بين لبنان وأوروبا، نصوص، جماليات، تطلعات.ط1، دار الجيل بيروت 1985، ص322.

كريستيفا يتمّ برصد عملية إنتاج المفاهيم والمصطلحات ذاتها، والمنهج الذي رسمته بالتحليل الدلالي، ودور كل ذلك في صياغة نظرية سيميائية وممارستها. وذلك ما وصفه بارث بقوله إنه «الخطاب المتناسب مع النظرية التي يفصح عنها، وهذا التناسب هو النظرية ذاتها، إن العلم في ذاته كتابة، وإن الإشارة حوارية، وأمّا الأساس فهدم، وإذا بدا هذا الخطاب صعباً بالنسبة إلى بعضهم... فذلك لأنه (...) أولاً: يؤكد ويمارس في الوقت نفسه الصياغة وانزياحها(...) وثانياً: إنه يتحمل باسم النظرية الانزياح المصطلحي للتعريفات المسمّاة التعريفات العلمية (...)، وتمتلك الكتابة عند كريستفا استطراداً، وتطوراً.. كما تمتلك صياغة وإدهاشاً وإنتاشاً في الوقت نفسه. وإنها لتمثل خطاباً يعمل أقل لأنه يقدم فكرة ينتجها ويخصصها مباشرة ومن غير وساطة الكتابة، وهذا يعني أن جوليا كريستفا هي الوحيدة القادرة على صنع علامية الدلالة»[1].

إن علامية الدلالة أو سميولوجيا الدلالة التي ينسب بارث - متواضعاً - صنعها لكريستفا، كان قد وضع لها أسساً وشيّد لها عمارة عرفت كيف تتفاعل معها، وبأدواتها التحليلية التي استعملتها من باختين والتحليل النفسي، والمادية الجدلية استطاعت أن تصنع هذا الاختلاف الذي جعل بارث ينسب إليها هذا الاتجاه السيميائي، وتنازل عما فعله اعترافاً لها بالصرامة النظرية.

يمكن الإقرار مبدئياً أن الموضوع الذي بدا موجّهاً أساسياً للبحث السيميائي عند كرستيفا، هو النص باعتباره معرفة، والمعرفة تقتضي علماً تقول عنه إنه تقاطع مختلف العلوم، مما يعني صلاحيته لدراسة بقية المعارف والأنساق الدالة المختلفة، وهو ما رآه بورس حين بدا له أنه لا يمكن دراسة أي معرفة إلاّ سيميائياً.

وهي منذ بدايتها، حين حلّت بباريس طالبة محمّلة بأعمال باختين وتراث الشكليين الروس، بدت وهي تتردد على دروس غولدمان وندوات بارث متجاوزة الشفوية. نظراً لاهتمامها بالنص الذي لا يقصي لا التاريخ ولا الكاتب، مستندة إلى باختين في القول بتعدد الأصوات نابذة مفهوم الانغلاق، بوصفه النصوص الأدبية

---

(1) رولان بارت، هسهسة اللغة، تر: منذر عياشي، ط1، مركز الإنماء الحضاري،حلب، سوريا، 1999 ص247 ـ 248.

المنغلقة على نفسها تتناقض مع طبيعتها القائمة على الحوار والحجاج والإقناع والمجادلة،[1] ولذلك كانت وكأنها تستلهم النظرية من النظرية ذاتها، وتساءلت عن جدوى قيام سيميولوجيا إذا لم تقم بوصفها نقدا للسيميولوجيا.[2]

في كتابها «بحوث في التحليل الدلالي» كان الهدف الأساسي لها هو تجاوز النموذج اللساني، وصياغة نظرية بديلة تتجاوز التحليل البنيوي للنص بوصفه بنية سطحية، لتقف معها في كتابها ثورة اللغة الشعرية عند النص كممارسة تعبيرية هادفة، استمدت دلالتها من جهة، من المفهوم الماركسي الذي يرتبط بالممارسة الاجتماعية في جانبها الثوري؛ حيث يبدو النشاط البشري هو أساس المعرفة، ومن جهة أخرى، من الماوية التي تربط الممارسة بالتجربة المباشرة والجانب الذاتي؛ أي الصراع الذي تمارسه الذات استناداً إلى التجربة، فيتولّد الموضوع الجديد، وهذا يعني أنه في الممارسة يتحقّق مفهوم السيرورة الدلالية.

لقد رأت أن الدراسة المحايثة التي تعمل على وصف مواقع الاختلاف بين الأدلة ليست كافية، ولذلك فهي تشترك مع بارث في عدّ علم اللغة يساهم في بناء علم السيمياء، لأن اللغة نظام من العلامات تشترك مع كثير من الأنظمة والظواهر الدلالية.

لقد كانت في بحوثها الأولى تتحسّس إمكانية قيام سيميائيات عامة بوصفها علما شمولياً، يتوسّل بأدوات صارمة يخترق الممارسات الدالة الخفية الموضوعة على حافة الثقافة الأوربية، وكذلك المعلنة للغوص في مظاهر الفكر المختلفة، ورصد علاقاتها من خلال الخوض في دراسة السحر والتنبؤات والديانات والموسيقى والرسم والطقوس التي تخضع لها ظواهر الفكر، وذلك انطلاقا من إشارية لغتها، وبعيدا عن كل فكر أو ثقافة مثالية مشحونة بالإيديولوجيا[3].

ولعله واضح أن الدلالة كذلك هي النسغ الثاني الذي وجّه طروحات كريستفا، من أجل صوغ سيمياء تحليلية «sémanalyse» لا تكمن وظيفتها في رصد المدلول واستنباطه؛ بل في الكشف عن حركة الاستبدالات في النص بوصفه ممارسة دالة؛ أي

---

(1) يراجع حسين الواد، مجلة تال كال " كما هو " والحداثة الأدبية، ص64.

(2) يراجع رولان بارت، هسهسة اللغة ص246.

(3) يراجع فصل Expansion de la sémiotique in (Sémiotiké)

تدليلاً signifiance والحركة هي ذلك التوالد اللانهائي الذي تتّخذ الدلالة من خلاله مسارا يمر عبر ثلاث مراحل تسمّى الأولى: la phase thétique وهي المرحلة السابقة لعملية التلفظ، يكون المعنى فيها مادة بدون شكل على حد تعبير هيامسلاف أو la chora بمصطلح أفلاطون وhylé بمصطلح Husserl وفيها تكون الدلالة في مرحلة الفرضية، ثم تأتي المرحلة الرمزية، وهي مرحلة تجسيد مختلف الدوافع«Pulsions» التي تنتظم - في أثناء المرحلة الأولى - بواسطة عملية التلفظ بالرموز اللغوية في شكل تمليه ضغوطات المجتمع والأسرة، فتتعرض للكبح البيولوجي والاجتماعي، ويحدث نوع من الانفصال، وتتأسس علاقات سرية بين المواد القابلة للسميأة في صورة استعارات، «Sujet parlant» ولا تصبح الذات المتكلمة فاعلاً في الممارسة النصية أو في السيرورة الدلالية؛ أي العبور إلى المرحلة السميوطيقية إلا بعد اجتيازه المرحلة الرمزية، وإذا ما تم له ذلك يندمج في البنية الاجتماعية، ويصبح عالم الدلالة عنده مسمياً Sémiotisé في شكل يسمح له بالتواصل(1).

إن هذا الطرح النظري الذي يستند إلى التحليل النفسي الفرويدي وإضافات جاك لاكان، والذي شرحت من خلاله ظاهرة التدليل Signifiance عبر اللغة وداخلها، هو ما يجعل اللغة متعة وثورة، وفي الوقت نفسه تتجاوز الطرح اللساني الذي يعد اللغة موضوعا شكليا Objet strictement formel لكنه سمح لها ومن خلال الاتجاه اللّساني الذي يؤيد العلاقة الاعتباطية بين الدال والمدلول بوصفه علاقة معللة استناداً إلى التّحليل الفرويدي للاشعور، والاتجاه الذي يعنى بالعلاقات بين المخاطبين، والذي ينفتح على علاقات عبر لسانية تتجسّد في البنية العميقة للغة. لقد سمح لها إذن، شرحها لعملية التدليل استنباط السيميائي le sémiotique والرمزي le symbolique وهما مرحلتان تعتمد عليهما كل الأنظمة الدالة. غير أنها ترى الدلالة ليست هي المعنى، فما هو إلا نواة تشترك فيه حسب هيامسلاف مختلف اللغات في

(1) voir Julia kristeva;La Révolution du langage poétique, l'avant _ garde à la fin du XIX siècle ; Lautréamont et Mallarmé, édition du seuil. Coll. Tel quel, 1974, p 28 _ 38.

اللغة المنطوقة، وهو بالنسبة إليها مثل حبات الرمل التي تتخذ أشكالاً مختلفة. فالسحاب الذي يغيّر أشكاله باستمرار، يشبه المعنى الواحد الذي يتخذ أشكالاً مختلفة[1].

إن المرحلة السيميائية بهذا المعنى لا تبدأ إلاّ إذا تم خرق المرحلة الأولى، وتشكّل الرمز يقوم على آليات كالإزاحة والتكثيف Condensation أو déplacement مما يسمح بالمرور من نظام إلى آخر، وهذه النظرة المعمقة لمفهوم السيرورة الدلالية لم تتسن لها إلاّ في كتابها ثورة اللغة الشعرية، حين استندت لمفهوم النص بوصفه وحدة للبحث «بكثافته وتفاوت علاماته والنواميس المرنة والصارمة التي تتحكّم بنسيجها الداخلي، وما يعتلج في شرايينه وأنسجته ومستوياته»[2]. في حين نجدها في كتابها الأول تستند إلى المفهوم الماركسي الذي يستبدل بمفهوم الإبداع والخلق والإنتاج، منظوراً إليه من زاويتي سيرورة العمل والعلاقات الاجتماعية للإنتاج حيث تظهر قيمة العمل في تحريك البضائع والتبادل، فتربط بين فكرة ماركس عن حركة النقود، ونظام التبادل، وبين نظرة النقد المعاصر للعلامة وحركة المعنى؛ حيث إن العلامة في المجالين ترمز إلى معنى أو قيمة مجرّدة[3]. وتشير دائماً في إطار فكرة الاستبدالات إلى مفهوم فرويد للعب الاستبدالي من خلال الحلم، الذي هو من حيث الباطن فكرة، ومن حيث الظاهر مجرد هيروغليف، وهي تؤكد جدّة الفكرة عند فرويد، حين ميّز بين الحكم وعمل اليقظ.[4]

إن هذين السندين النظريين جعلاها تنظر إلى السيمياء بوصفها إنتاجية commme productivité ومن خلال فكرة الاستبدالات Paragrammes بنت مفاهيم شكلت الإطار النظري للبحث السيميائي عندها مثل النص الظاهر

---

(1) Révolution du langage poétique .

(2) فؤاد أبو منصور، ص 348.

(3) Voir Recherches, p 44

(4) ibid p 44.

Phenotexte والنص المولد Génotexte والتناص Intertexlualité والصيغة Formule.

لقد كان من بين ضرورات إنشاء نظرية سيميائية أدبية عند كريستيفا هو تخطي المستوى التعييني الذي تفرضه الدراسة الشكلية، حين تقف عند مستوى العلاقات الخاصة بالبنيات اللسانية من دون المرور إلى العلاقات الأكثر تعقيداً في الأنظمة المدروسة. لذلك نراها تشيد بدور جماعة تارتو Tartu في دراستها الأنظمة الثانوية Systèmes modelerants secondaires بوصفها علاقات من الدرجة الثانية، كالإيقونات والنوتات الموسيقية والألغاز، وربما تكون هذه الأنظمة الثانوية هي ما يسمح للسّيميائيات بتجاوز اللسانيات، ولا يكون التجاوز بهذا فحسب، وإنما - و بوصفها تتقاطع مع كل العلوم ولا تخضع لمنطق نهائي، وتسمح بتعدد التأويلات - تعتمد أيضاً على الرياضيات، وهي هنا تلتقي مع غريماس الذي تنقل عنه أن السيميائي يجب أن يكون رياضياً أكثر منه لغوياً[1]؛ ذلك أن الرياضيات تمكّننا من الكشف عن القوانين التي تتحكّم في البنيات داخل عالم الكلام، مما يؤدي إلى شكلنة الخصائص المنطقية، وبناء نمط منطقي جديد استناداً إلى الصور اللانهائية للغة الشعرية[2].

لم يكن التحليل البنيوي كافيا لرصد كيفية اشتغال الدليل، فضلاً عن رصد قضايا الدلالة بتعيين مكان خاص بها، بعدما تم إقصاؤها بحجة عدم القدرة على قياسها. ولقد وجدت في التصوّرات المذكورة ومفاهيمها المختلفة ما هو كفيل بفهم كيفية اشتغال العلامة والنص بوصفه نظاماً دالاً ضمن مختلف الممارسات الدالة، لكنه يختلف عنها بوصفه ممارسة ثورية تحطّم الوحدة التي تفرضها السلطة التي هي اللغة، ليشكّل عالماً من الاشتغال الدلالي أو التوالد اللامتناهي الذي لا يتوقّف نحو اللغة وعبرها، ولا يمكن تحليل كيفية اشتغاله بوصفه مجموعة من الملفوظات، أو نسقاً دالاً منفرداً؛ بل مجموع الأنساق التي تنفلت من المعنى والموضوع المسطّح، لأن اشتغال الدلالة فيه خاضع لنظام معقّد تتوالد من خلاله الدوال، وتتغيّر

(1) Recherches 56.

(2) يراجع علم النص85.

المدلولات وتتبدّل بطريقة يصعب وصفها إلا من خلال رصد حركة التغيّرات تلك بوصفها نظاماً استبدالياً.

ولكي تؤدي السيميائيات دورها تستند جوليا إلى أطروحة بورس في أن تكون نقطة تقاطع مختلف العلوم، كالمنطق والرياضيات، ولذلك تقول «نحن مدينون فعلاً لشارل ساندرس يورس بالاستخدام الحديث لمصطلح السيميائيات»[1]، وهي وإن كانت تتفق مع بورس في ضرورة انبناء السيميائيات على المنطق، إلا أنها تركز على منطق جدلي استناداً إلى الفلسفة المادية التي ترى أنها تلخص النموذج اللساني من سطحيته، وتكشف عن عمق العمليات المسؤولة عن تشكّل الدلالة. وإن كانت ترى أن السيميائيات لا بد أن تقوم على النموذج اللساني الذي يمكن أن يصبح النموذج العام لكل سيميولوجيا، وهي هنا تستند إلى أطروحة بارث الذي اعتقد أن اللسانيات قادرة على تفسير مختلف الأنظمة الدلالية، ولعل ذلك ما جعلها كذلك تستثمر إشارة دوسوسير في تنبّه بانضواء السيميولوجيا تحت علم النفس العام؛ أي انضوائها تحت نظرية عامة للاشتغال الرمزي، ولذلك فهي تقع في تقاطع عدة علوم، ويكون موضوعها صيغ الدلالة وقوانينها؛ أي العمليات الدالة بمفهومها الواسع، ولذلك ترى أن إقامة علم خاص بالنص هو «أكبر من أن يكون سيميولوجيا، أو سيميائيات، فهو ينبني كنقد للمعنى ولعناصره، وقوانينه ويتأسّس من ثمة كتحليل دلالي»[2].

إن التحليل الدلالي semanalyse هو جزء من منهج فلسفي أعادت به جوليا العلاقة بين الفلسفة والعلم بعد القطيعة التي حصلت بينهما، وهكذا يصبح هذا التحليل نفسه مجالاً لتقاطع العلم والفلسفة، من أجل تجاوز السيميائيات الواصفة إلى التحليل الدلالي الذي يتيح مجال البحث عن العمليات التي تربط الممارسات السيميائية، بالذات والتاريخ، وتجاوز الانغلاق، ولا بأس أن تقوم على الشكلنة التي لا يسعى إليها لغاية بل كوسيلة للتحليل والتفكيك، وتجاوز النموذج العام الذي يصلح تطبيقه على كل الأنساق الدلالية، كما يعتني بالخارج بوصفه نسقاً دالاً أيضاً.

(1) علم النص ص 15.

(2) علم النص ص16

لقد جاءت نظرة جوليا كريستيفا رد فعل على كل نزعة علمية أو إيديولوجية، لتعيد الاعتبار إلى المجتمع والفكر والذات، وإعادة اللحمة لعلاقة اللغة بالعلوم الاجتماعية؛ وبذلك ستتمكن السيميائيات من استرجاع بعض الممارسات الدالة المغيّبة والمهمشة في الثقافة الأوربية، تلك الممارسات التي عدّت غير منطقية مثل السحر والشعر والموسيقى والرسم، وغيرها من الممارسات التي أبعدتها ثقافة الإيديولوجيا والعلم، الأمر الذي يسمح للسيميائيات بالامتداد، نظراً للتشاكل القائم بين المجتمع ومختلف الممارسات السيميائية، ويجعل السيميائي بحاجة إلى الرياضيات ليكوّن لغته الاستدلالية التي يحتاج إليها في عملية التأويل، كما يقتضي الاستناد إلى علم النفس الذي يقدم جهازاً مفاهيمياً يساعد على تحليل المجاز داخل النص؛ أي كيفية إنتاج الدلالة، كما تساعد الرياضيات والمنطق واللسانيات على صياغة النماذج من أجل جعل التاريخ قابلاً للتصوير والتشكيل. وهي في ذلك تستند إلى ماركس في جعل خطاب السيميائيات العلمي قادراً على صناعة نماذج للاشتغال الاجتماعي للممارسات السيميائية[1]. ولعل هذا ما جعلها تؤكد العلاقة الوطيدة بين المعنى والزمن، وبوحي من إدراك بارث المبكّر لعلاقة المعنى بالموضة، بوصفها ممارسة عبر لسانية تمكننا من إعادة بناء نظام المعنى، يغدو تحليل الموضة تحليلاً للمعنى، وهي تعرض إلى رأي دوسوسير في القضية حين يعتبر الدال ذا طبيعة سمعية صوتية، يحدث في زمن واحد منعزل، منفرد، وهذا الزمن يمكن الإمساك به وقياسه، لكنه زمن مبتور عن الجدلية مع الفضاء، وسيرورته خطية؛ في حين، أن إدراك المعنى وهو يتغذى من الزمن يجعل الكلام على حد بارث لا يدل إلا استناداً إلى مخزن الذاكرة الثقافية واللغوية، وتغدو المصطلحات المختلفة بمثابة الاحتياط بالنسبة للمعنى، وكلما كان هذا المخزن منظماً كان نداء العلامة قوياً، وفهمها ممكناً، وإذا كانت قوة الدلالة ترتبط باللحظة الآنية، فإنها تبدأ في التراجع تدريجياً، حتى تصبح قديمة شيئاً فشيئاً[2]

(1) Recherches p55

(2) voir le sens temporel in Recherches p 72

إن البحث السيميائي الذي بشّرت به كريستيفا يقوم أساساً على فهم البحث اللساني من أجل تجاوز تناقضاته، وفضح عدم كفايته لدراسة العلامات في النص؛ لذلك لجأت إلى جهاز مفاهيمي متنوع، واستعانت بأنماط الكتابة الجديدة من خلال أسماء أبرز متبنيها، مالارميه وفيليب سولرس، وإلى أسماء علمية كديريدا وبارث، وإلى الفن الإيمائي عند اليونان والرومان والصين وغيرها من نماذج اللغات والعلامات. كل ذلك من أجل بناء سيميائية عدّتها بحثاً، أحياناً، وتارة علماً وتساءلت هل هي علم نقد أم نقد للعلم.

3 ـ تعريف السيميائيات: في مواضع متفرقة من كتاباتها الأولى تعطي كريستيفا تعريفات للسيميائيات استناداً إلى عدة اعتبارات هي:

1 ـ فمن حيث الوظيفة الملقاة على عاتقها، وبعد عرضها رأي بارث الذي اعتقد أن موضوع العلامة مهما كانت طبيعته، إشارة أو صوتاً أو صورة، لا يمكن أن يفهم إلا بواسطة اللغة، ترى أن السيميائيات هي إنتاج نماذج أو شكلنة، كما تنتج الأنظمة التي تتخللها[1]، وبتعريفها للسيميائيات على أنها علم لإنتاج النماذج تكون قد وضعت خصوصيتها التي تميّزها عن بقية العلوم، على الرغم من أنها ليست علماً كباقي العلوم، فهي عندها نقطة التقاء علوم متعددة كالمنطق واللسانيات والرياضيات وعلم النفس، وهي بحث مستمر يراجع نفسه باستمرار، ولا تتوقف عند ذاتها، «فبعد أن تستحوذ على النماذج اللسانية والرياضية والمنطقية باستعمالها، تتجاوزها لتؤسس نفسها كنقد. إنها تكشف لنا كيف يولد العلم داخل الأيديولوجيا»[2].

2ـ أما بالنظر إلى موضوعها، ترى كريستيفا أن السّيميائيات هي دراسة الاستبدالات «étude des paragrammes» لأن قانون الاستبدال هو فعل الدال في أي نظام دلالي، وهو ما يجعل السيميائيات قادرة، من خلاله، على تأسيس نظرية للاشتغال الرمزي يتجاوز البنية الرمزية (اللغة، السنن، الشرائع وغيرها) عبر رغبة جامعة في تقنين سيطرتها على الحقل الفكري السائد ووصفتها بالنزعة إلى البرمجة

(1) voir Recherches p 174.

(2) Recherches p 30

اللغوية الصارمة، حيث كانت لها مواصفات العالم الذي يغربل الآثار الأدبية وفق معايير صارمة لا تقبل الجدل، كما تقول عن نفسها [1].

إن مبدأ الاستبدال هذا الذي تؤكده كريستيفا في كتابها الأول، وحاولت إقامة بحث سيميائي جديد من خلاله، تؤكد به آلية مهمة من استراتيجية السيميوزيس الذي رسخه بورس؛ بل إنها في مواضع عدة من الكتاب تشير إلى أن الموضوع الحقيقي للسيميائيات هو دراسة الاستبدالات paragrammes، ولقد استمدت المصطلح من تصحيفات دوسوسير anagrammes الذي تعني به «امتصاص نصوص (معان) متعددة داخل الرسالة الشعرية، ويتجلى هذا الامتصاص من خلال تقاطع مجموعة من الخطابات أو الشفرات التي تجد نفسها في علاقة متبادلة، بطرق مختلفة...»[2] ولقد رأت فيما بعد أن اللغة الشعرية تمثّل أحسن تمثيل الحركة المستمرة لنظام الاستبدال من خلال كتابها ثورة اللغة الشعرية، وهو ما يسمح بدينامكية تأويلية تنشأ عنها دلالات مختلفة.

3 ـ عندما أحست بأن الذهاب في العلمية بهذا الشكل الصارم يفضي إلى الانسداد، سعت وخاصة في كتاب «حكم الرعب» كما تقول، إلى إنشاء «سميولوجيا تقوم على استقراء علامات الأثر العلمي أو الفلسفي وربطها بالنظام الاجتماعي والسياسي، وهنا يكتسب الباحث صفة المبدع الذي يتمتّع بمعرفة شاملة تمكنه من النفاذ إلى عمق الظاهرة اللغوية وجذورها»[3]. وهذا ما بدا في كتابها ثورة اللغة الشعرية الذي يعد دراسة أكاديمية جسدت بها مشروعها السيميائي ـ نظرياً وتطبيقياً ـ حول بنية القصيدة الشعرية الحديثة، والثورة التي أحدثتها على مستوى البناء السيميائي للنص الشعري.

4 ـ أما في مرحلة متأخرة وفي حوار معها في بداية الثمانينيات، فترى أن السيميائيات هي فينومينولوجيا معرفية، وهي بهذه الصّيغة لخصت بحثها في مجال السيمياء وحولته إلى مبحث فلسفي يمتد إلى Hussel من خلال Derrida الذي كان عضواً فاعلاً في مجلة «تال كال»؛ حيث كانت هذه الفلسفة تدعيماً لرأي أعضائها

(1) يراجع حوار فؤاد أبو منصور معها ص 146.

(2) يراجع علم النص ص78.

(3) فؤاد أبو منصور ص346.

بالرجوع إلى الأشياء ذاتها، وبضرورة أن يكون الواقع نفسه حاضراً في الإبداع الأدبي[1] ليس من منظور مفهوم الانعكاس الذي كان محل ثورة هذه الجماعة، وإنما بمفهوم النص، الذي مضت كريستيفا كأبرز أعضائها من خلاله إلى تأسيس نظرة أدبية، أو سيميائية أدبية، فضّلت أن تراها «فينومينولوجيا معرفية» بحكم ما وظفت لها من إجراءات منفتحة على التحليل النفسي واللسانيات والتاريخ والإيديولوجيا، والمعارف المختلفة التي تلبي نداء النصوص. وسمحت لها بتغيير موقع الأشياء كما قال عنها بارث، فهي كما يراها «تهدم دائماً الحكم المسبق الأخير، ذلك الحكم الذي كنا نعتقد أن بإمكانه أن يطمئن وأن يزدهي، وإن ما تغير موقعه هو عبارة المدلول، وهذا يعني أنها تغير التفاهة، وأما ما تهدمه فهو السلطة، سلطة العلم الذي يناجي العلم فيه نفسه وسلطة النسب، هذا وإن عملها كله ليعد جديداً ومضبوطاً وإنه لم يكن كذلك لنزعه طهرية في العلم، ولكن لأنه يأخذ كل المكان في الموقع الذي يحتله، فهو يملؤه بالضبط»[2].

إن عدّ السيميائية فينومينولوجيا معرفية تؤدي معنى النظرية العامة للدلالة، التي أقامتها على اقتراح مجموعة من المفاهيم العامة التي تتولّد الدلالة من خلالها، وفي الوقت نفسه يمكن أن تتخذ كأدوات إجرائية لأي منهج تأويلي، ولعل الطابع التأويلي هذا هو المبدأ المشترك الذي تحمله مختلف التوجهات الحديثة نحو اللغة، الأمر الذي يؤكد التقارب بين مختلف مباحث الفلسفة الحديثة، ويجعل السيميائيات في الوقت نفسه مبحثا يرفع التعارض بين العلم والفلسفة، ومن ثمة بين التأويلية التي تتبناها السيميائيات والفينومينولوجيا التي تعني العودة للأشياء ذاتها. وهو ما بدأه بورس في مشروعه الذي أسسه على الظاهراتية والتأويل جوهر السيميوزيس.

إن فينومينولوجية البحث السيميائي، ليست، في نهاية الأمر، سوى تجسيد لتوجّه مجلة تال كال التي يدلّ اسمها «كما هو» على توجّه «يتميز بالفهم، بفهم الكائن الكينونة، ذاته»، أي «فهمه على ما هو عليه»[3]. وكريستيفا بإطلاقها هذا الوصف على

(1) يراجع حسين الواد، مجلة تال كال كما هو والحداثة الأدبية، ص 65.

(2) رولان بارث، هسهسة اللغة، ص246.

(3) جان غراندان، المنعرج الهرمينيوطيقي للفينومينولوجيا، ترجمة وتقديم عمر مهيبل، ط1، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، لبنان/ الجزائر 2007 ص154.

السيميائيات تكون قد أكدت أن السيميائيات ليست مجرد منهج، وهذا التصور يوحي بتبني رأي غادامير الذي يرى أن على التأويل أو العلوم الإنسانية التحول إلى الفينومينولوجيا[1]. وكل ذلك من أجل تقويض ثبات المنهج وسطحيته، والغوص نحو الذات والتاريخ اللذين لا يمكن التوصل إلى أي حقيقة إلا من خلالهما، ولذلك رأت أن اللغة الشعرية، وهي تستوعب الذات والتاريخ، يمكن أن تقدم أيضاً فهماً عميقاً لهما من خلال نشاطها الاستبدالي القائم على التأرجح بين الظاهر والباطن.

4 ـ اللغة الشعرية وسيرورة الدلالة: اكتشفت كريستيفا في الكتابة الشعرية الحديثة عند ملارمي ولوتريامون مشهداً لا يحتمل التصنيفات الثنائية التي يفرضها المنطق الثنائي، مشهداً مغايراً ترسمه اللغة الشعرية غير منظور إليها كمعطى أو منتوج، ولكن كممارسة وعملية إنتاج للمعنى قائمة على علاقات معقدة، وهذا الفضاء الدال هو ما أطلقت عليه اسم الاستبدال الذي تعجز المناهج السابقة عن معاينته، ولذلك يتولى الجهاز المنطقي مهمة دراسته، وذلك بالكشف عن طبيعة علاقات الاشتغال تلك وآلياته من نفي كلي أو جزئي، وهو ما عبرت عنه فيما بعد بمصطلح التناص، ومن ثم يتم تجاوز الدراسة الشكلية الصارمة والنزعة التأملية على حد سواء.

ونتيجة لطرق الاشتغال الشعري في الثقافة الغربية، وأساليب معاينته سعت إلى بناء سيميائيات دعتها بالعامة، نظراً لقدرتها على الإمساك بالإمكانيات المجازية للغة داخل النصّ، والخصائص المنطقية للتمفصلات الدلالية داخل النص الشعري. إن الدلالة التي تبدو موضوعاً غير قابل للملاحظة، يمكن القبض عليها بوصفها نتاجاً لعملية تنسيق نحوي للوحدات المعجمية، وعدّ هذه الوحدات دلالية أي تفاعلاً من الكلمات، وكذلك عملية مركّبة ومتعدّدة الجوانب تتمّ بين وحدات دلالية لتلك الوحدات المعجمية والآثار التي تفرزها، حين تتمّ إعادة تشكيلها وتوزيعها بوصفها طرفاً في العملية الاستبدالية داخل النص[2]، ولذلك ستكون مهمة التحليل الدلالي تفكيك الوحدات الدالة، من أجل إظهار هذا الفضاء الاستبدالي؛ لذلك، لابد من النظر إلى العلامة باعتبارها «عنصراً مرآوياً» يعكس عملية توالد داخلية تفتح نوعاً من

(1) يراجع المنعطف الهيرمنيوطيقي، ص156.

(2) يراجع علم النص ص80.

الرؤية المركّبة، التي يصبح بفضلها النظر إلى النص ليس مجرد دلالة متموضعة في مدونة لسانية، وإنما هو فضاء دينامي، ويكون هدف التحليل السيميائي الكشف عن كيفية تمظهر هذه الدينامية في شكل أدلة.

إن تتبع حركية الدلالة يجعلنا ننظر إليها كصياغة منطقية تمكننا من وصف التغيرات والتبدّلات التي تتعرض لها اللغة، مما يسمح بالنظر إلى النصّ كعملية صيغية تستلزم تأرجحاً متواصلاً بين مستويين، هما ما أطلقت عليهما النص الظاهرPhénotexte والنص المولّد Génotexte. فالنص الظاهر: هو النص في تمظهره الفعلي والمادي، إنه المساحة التي تتجسّد فيها الأداة المادية، فهو فضاء لتبئير مسار الدال، وعند وقوفنا عنده كنص مطبوع نكون إزاء توقف إنتاج المعنى، وعلى الرغم من الاكتمال الذي يلازمه كنص مطبوع، فهو يحتوي على عنصر مرآوي لإنتاج المعنى وتولّده الخاص، وهو ما أسمته الصيغة formule التي تمكن النص الظاهر من عدم إعطاء المعنى النهائي ما دمنا مضطرين، من أجل الدخول إلى معنى النص، للعودة إلى بداية تكوّنه، وهي وإن كانت تمثل تقليصاً للمعنى في السياق الظاهر، فهي تعدّ النقطة التي تحدّد النصّ المولد.

أما النص المولد Génotexte: فمرتبط بعملية التكوين والتوليد والإنتاج، فهو يمثل مسار توليد الدّلالة وإنتاجها بكل إمكاناتها الخطابية، ومساراتها الرمزية والإيديولوجية، إنها اللانهائية الدّالة؛ أي أنها تمثّل كل الدلالات الممكنة[1].

إن مستوى النص الظاهر والمولّد، يشبه ما يشار إليه عند الفلاسفة بالوجود بالقوة والوجود بالفعل، ذلك أن الوجود بالقوة هو مستوى الإمكان الذي يدفع بالرموز والإيديولوجيا لأن تتجسد وتتمظهر في النص الظاهر. وبموجب هذين المستويين والمظهرين يكون النصّ في المستوى الصّيغي غلافاً لإنتاجية كامنة في المستوى الأول، وهذا ما يجعل المحلل السيميائي يتجاوز الإدراك التقليدي للنص بوصفه ملفوظاً منجزاً إلى بوصفه سيرورة إنتاجية أو ممارسة أو حركية، وكلّها مصطلحات تعبّر بها كريستيفا عن ضرورة تجاوز المعرفة النقدية والأدبية التقليدية التي قدمت النص الأدبي إمّا بوصفه تعبيراً عن واقع، أو مجرد بنية لسانية مغلقة.

---

(1) voir www. signo Julia Kristiva

إن النص اشتغال عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بالربط بين كلام هدفه الإخبار المباشر، وأنماط أخرى من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه، فهو إنتاجية قابل للتنازل وفق مقولات منطقية وليس لسانية خالصة[1]، ما دام يقوم على علاقة إعادة التوزيع هذه، ويقوم على تقاطع نصوص أخرى، إنه يقترب مما سماه السيميائيون الروس بالنظام المنمذج الثانوي الذي يلي النظام الأول المتمثل في اللغة التعيينية، بمعنى أننا نلمس فيه بعداً مكمّلاً للبنية اللّسانية، أي البنية التي تحول اللغة إلى نص من خلال العلاقة العائدية anaphorique، وهي علاقة دلالة إضافية تتجاوز العلاقة السببية التي تجعل الكلمة مجرّد نموذج علاقة يفرضها العقد الاجتماعي، في حين ما يؤسس نظام العلاقات هو امتدادها، أي الدور الذي تؤديه العلامة مقارنة بعلامات أخرى[2]، ولذلك تربط كريستيفا الامتداد هذا، مثلما رأينا، بالزمن وترى أن المعنى يتغذى بما تختزله الذاكرة من احتياطات المعنى.

5 ـ سيميائية كريستيفا والمنهج: لقد أقر رولان بارت بأهمية جهود كريستيفا في صياغة سيميائية الدلالة، ولعل ما يؤكد هذه الصياغة هو جملة المفاهيم التي تعد أدوات للتحليل، لا تكرّس التشابه بقدر ما تعطي فرصة لكل قارئ لكي يتواصل مع الدلالة قبل أن يكشف عنها كمنتوج، وهنا لا يقصد المنهج من أجل نتائجه، ولكن من أجل الوعي بمنطق اشتغال اللغة ومتعة الكتابة، ذلك أنه كما يقول رولان بارت «يجب على المرء في لحظة من اللحظات أن ينعطف عن المنهج، أو أن يعامله من غير أفضلية تأسيسية، كما لو أنه صوت من أصوات الجمع؛ إنه يشبه رؤية ومشهداً مرصعاً في النص. النص الذي يؤخذ في مجمله، هو النتيجة الوحيدة «الحقيقية» لكل بحث».[3]

إن في مفاهيم مثل النشاط الاستبدالي وآلياته كالتحويل والإزاحة والقلب، والمجاز والصورة والتناص والنفي وغيرها ما يتطلب نوعاً من المقاربة الضخمة التي لا يمكن أن تلخّص النص بأن تفرض عليه أن يتوقف عند دلالة معيّنة. وهذه المقاربة الضخمة تقتضي وجود قارئ حاذق، يدرك أن النص هو كتابة مضاعفة

---

(1) يراجع علم النص، ص 21.

(2) voir Recherches p72.

(3) رولان بارت، هسهسة اللغة، ص438 ـ 439.

وليس وسيطاً بين الواقع أو الكاتب واللغة، ولقد قادت طروحات كريستيفا هذه بارث إلى ما سماه بمقاربة اللذة، التي ينبغي أن يكون كل «خطاب على النص هو نفسه سوى نص»[1]، وهو منعرج مهم في البحث السيميائي الذي لا شك أنه استمرارية لجهود بورس ودوسوسير على السواء، وإذا كان من الثابت أن بارث يدين بالكثير لتلميذته، فإنها أيضاً تدين له في تصوراتها للدلالة، إضافة إلى أن تبني طروحات علم النفس وتوجهات لاكان، خاصة، والنظرية المادية، قد أدى إلى بروز تمفصلات معقدة وسمت البحث السيميائي لدى كريستيفا، عبرت عنه بالفينومينولوجيا المعرفية، التي يمكن النظر إليها على أنها إحدى قطائع البحث اللساني المعاصر، بعد الأسئلة الإحراجية التي واجهها متبنّوها، ولعل أهمها هو ما الذي يمكن للسانيات أن تقدمه للأدب وللدلالة؟ على الرغم من أن غريماس، وفي الفترة نفسها تقريباً، كان قد أسس لمشروع لساني للدلالة، كتأكيد على أننا من النموذج اللساني ذاته، يمكن أن نعاين مسار تشكل الدلالة، ولذلك وجدنا معظم مفاهيم غريماس الإجرائية تنحدر من اللسانيات بمدارسها المختلفة، ليؤكد اهتمام اللساني بمسألة المعنى.

إن وضع النموذج اللساني موضع تساؤل عند كريستيفا لم يكن إلا من أجل تصور أعمق لمسألة الدال؛ ولذلك لم تسع إلى البحث عن مدونة أخرى، وكان التمسك باللغة شرطاً أساساً لإعادة النظر في أي طريقة للبحث فيها، وهذه الطفرة يمكن ملاحظتها من خلال الاهتمام بأدب الخيال وباللغة الشعرية خاصة، ولعل هذا ما يميّزها عن السيميائيات السردية.

ولعل اختيارها مالارميه ولوتريامون كممثلين للثورة الشعرية في القرن التاسع عشر، لم يكن إلا من أجل التعبير عن الأساليب التي تتجاوز بها النمطية والتقليد، وذلك بواسطة العمل بالتمايز والتنضيد والمجابهة التي تحدث داخل اللغة الشعرية، وهو ما أطلقت علية مصطلح التدليل signifiance لأن الشعر، واستناداً إلى فاغنر wagner «يتولد عن علاقات بعيدة كل البعد عن تلك الروابط المنطقية التي تنشأ عنها العلاقة بين الألفاظ والمعنى»[2]، وهي علاقات راحت كريستيفا بعيداً في

(1) هسهسة اللغة ص96.

(2) Révolution du langage poétique p 214.

شرحها وتوضيحها، وإن كانت تعترف أنها تستعصي على التوضيح التام؛ لأن الأساليب والأدوات التي تجسّد ثورة اللغة، كالتكثيف والإزاحة والنفي وغيرها، هي التي تساعدنا بالتعرف على الأشياء التي هي موجودة وليس علينا خلقها، وتحيلنا إلى قول مالارميه حين قال: «علينا أن نفهم العلاقات الموجودة بين الأشياء؛ لأن خيوط تلك العلاقات هي التي تشكّل الأسطر الشعرية وتحدث الانسجام بينها»[1].

ومن هنا، يمكن أن نفهم سر تأكيدها على محاور الوصل اللغوية والصوتية، بالخصوص، لأنها تسمح بدفع السيرورة الدلالية ثم بعثها من جديد، في اتجاه محطات زمانية أخرى؛ حيث تحدث علاقات تأثير وتأثر بين مختلف الصيغ الصوتية والصرفية والتركيبية، وهو كما نلاحظ تحليل لساني يمكننا من الكشف عن بنية النص التي تتميّز بها عن غيره، ويسمح للمحلل بأن يكتشف السيرورة اللغوية التي يتشكّل منها النص، على الرغم من أنها تعترف بنسبية الدراسة الوصفية، وأنه لا يمكن إيجاد لغة واصفة لنص ما، دون أن تتأثر تلك اللغة الواصفة بطبيعة العمليات السيميوطيقية التي تتخلل المدونة الموصوفة؛ مما يعني أن لغة النص المدروس ستؤثر حتماً في لغة من يحللها؛ فحضور الأنا يظل واقعاً حتى وإن تدخّل المخاطب والغائب فيها، إنما يسمح حضورهما، فقط، بتغيير اتجاه السيرورة الدلالية، ولذلك عدّت على غرار جاكوبسون الضمائر بمثابة محاور وصل ضمن السيرورة السيميائية.

إن الاهتمام بشبكة العلاقات اللغوية المختلفة ليس جديداً في البحوث البنيوية والأسلوبية، خاصة، غير أنها جعلته محطة مهمة للولوج إلى محيط النص الخارجي الاجتماعي والاقتصادي والتاريخي، ولذلك ربطت انتقال الثورة الشعرية في فرنسا من ملارميه إلى المستعمرات الفرنسية بظاهرة الاستعمار، كما ربطت سيرورة إنتاج المعنى، أو سيرورة التدليل التي تتحقق في أثناء الثورات والمراحل التاريخية الحرجة التي تقوض فيها الأنظمة الأحادية الثابتة والنمطية، بسيرورة الدلالة في النص الأدبي التي تقوض التحجر وثبات المعنى ونهائيته، كما قابلت بين مفهوم الطبقة البروليتارية التي كان يأمل أن يجد فيها ماركس ثورة مستمرة تنقد نفسها باستمرار[2]، وبين ثورة

---

(1) ibid p 136.

(2) Ibid p.377

البحث السيميائي، حين رأت أنه على السيميائيات أن تنقد نفسها باستمرار، فبالنقد تتولد السيرورة السيميائية، وترفع الدلالة عن التحجر والانعزال.

إن فهم طبيعة النص عند كريستيفا هو مناط التأسيس لأي بحث سيميائي شامل قائم على عدّ الدلالة التي، وإن كانت تقوم على صياغة منطقية ورياضية، فهي تسمح للغة بأن تكون في حالة استبدال مستمر، ولذلك ترى أن للتحليل النفسي والمنطق والرياضيات دوراً في صياغة النظرية السيميائية العامة؛ وإذا كان التحليل النفسي كفيل بالكشف عن الطاقة المجازية في اللغة الشعرية، فإن المنطق والرياضيات يقدمان الوسائل الإجرائية التي تحلل بها أساليب اشتغال اللغة في النص، أما التاريخ والفلسفة والعلوم الاجتماعية، فبها يتمكن المحلل السيميائي من تحديد تموقع النص بوصفه تقاطع ملفوظات مختلفة.

لا شك في أن هذه الترسانة من المفاهيم والإجراءات تمكّن الدارس من تجاوز النقائص التي كرّستها الدراسات المحايثة، والتي تحصر النص في إطار نموذج لغوي ثابت لا يعترف بالتنوّع والاختلاف، كما أنه يلغي التاريخ والذات، وينظر إليه على أنه شبكة من الترابطات، وأنه ممارسة دالة ضمن الإنتاجية الجماعية، ولكونه كذلك، فإن مهمة المحلل السيميائي تكمن في إدراك العلاقات ووصف مظاهرها وتحليلها في علاقاتها بظروف إنتاجها، ثم تأويل النص كاشتغال رمزي داخل الثقافة التي أنتجته أو التي يتداول ضمنها. ومن ثمة، فالبحث السيميائي عند كريستيفا ذو بعد تداولي، وكما شكّل هذا البعد منعرجاً حاسماً في الفلسفة الغربية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر عند شارل ساندرس بورس، شاءت الظروف أن يكون هذا البعد في النصف الثاني من القرن العشرين منعرجاً حاسماً أيضاً في الدراسات اللسانية الحديثة، والسبب البديهي، يكمن في أن هذا البعد عنصر مكوّن في اللغة، فلا غرو أن يكون عنصراً ملحاً في بناء أية نظرية تقوم حول اللغة، ومن هنا يمكن أن نفهم طبيعة التحليل السيميائي عندها الذي هو تحليل لساني بلاغي، وإن كان يتجاوز جدار اللغة ليستلهم الشمولية من النظرية، ولذلك تقول إنه تحليل مسلح «بأدوات صارمة لاستبطان ملامح الفكر وحميمياته، والمؤثرات التي تخضع لها، وإذا كانت

ثمة طوباوية في الجسد ـ اللغة ـ المعرفة، فإن أبحاثي تتحول إلى فينومينولوجيا معرفية انطلاقاً من إشارات اللغة»[1].

أخيراً، إن من يعاين استراتيجية جوليا كريستيفا في بحثها السيميائي، ويستحضر بعض معالم التفكير السيميائي في تراثنا العربي، تتراءى له مساعي علماء العربية في دراسة النص الشعري، كما هو الأمر عند عبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني وغيرهما، فتوخّي معاني النحو في معاني الكلم، ومفهوم العامل النفسي، ومفهوم النظم والمجاز، وغيرها من المفاهيم، يجعلنا نقف وقفة تأمّل ندرك من خلالها إلى أي مدى استطاع هؤلاء أن يفهموا كيف تشتغل اللغة الشعرية في النص؛ بل لقد أدركوا «أن الكلمات وحتى التراكيب لا تتصف بسمة الثبات ولا تدوم على حالة واحدة قارّة، كما أن أحكامها ومعانيها النحوية التي تأخذها في سياق ما ليست بالصفة اللازمة فيها»[2] وإن مثل هذا الطرح تطلب منهم، ودون شك، مراجعات مهمة لمفهوم الشعر واللغة الشعرية ومفهوم الدلالة واشتغال المجاز داخل النص، ولقد أدركوا أن أي حديث عن اللغة لا بد أن يبدأ من فهم المنطق الذي بنيت عليه، لأن فيها كما يقول الجرجاني ما هو موجود فيها بالقوة وضامر فيها، ولا يظهر إلا بعد تدبر وقوة إعمال للفكر[3]، ولا شك أن جوليا كريستيفا قد أعملت الفكر في الكشف عن أساليب اشتغال اللغة الفرنسية في شعر القرن التاسع عشر، وأدركت أن أساس العلاقات بين المفردات والتراكيب في الشعر ينجذب إلى علاقات مجازية عبّرت عنه بفضاء الاستبدالات، وإذا كنا اليوم عاجزين عن إدراك هذه العلاقات وهي تشتغل بها لغتنا العربية في النص الشعري، فحري بنا أن نكشف عن جهود علمائنا في إدراك طبيعة هذا التجاذب، والكشف عنه وإيضاحه، وهذا ما سنسعى إليه في بحث مستقل في إطار طموحات مركز ترقية اللغة العربية إن شاء الله تعالى. ■

(1) حوارها مع فؤاد أبو منصور، النقد البنيوي بين لبنان وأوروبا،ص347.

(2) نور الدين محمد دنياجي، التفكير اللغوي عند عبد القاهر الجرجاني، قراءة في اللغة ولغة الخطـــاب، منشورات مجموعة البحث في علوم اللسان العربي، ط1 مطبعة النجاح البيضاء 1997. ص127.

(3) يراجع المرجع نفسه، ص53.

الأدب القصصي

في إيران قبل الثورة

محمد رضا سرشار

ت: د. أحمد موسى (*)

بعد نهاية الحرب الإيرانية العراقية، عرفت الساحة الفكرية مرحلة فتور دامت عشر سنوات منذ انتصار الثورة الإسلامية. لذلك كان من الصعب على أي أديب العودة إلى ذلك العالم الخاص بعد هذه القطيعة. علاوة على ذلك فإن هذه الاستحالة الفكرية كانت في طور البروز عند عدد مهم من أدباء الجيل الذي عاش في أكناف الثورة الإسلامية، مما أدى إلى ظهور نوع من الفتور في عزمهم الدخول إلى عالم القصة في عهد الثورة الإسلامية. ومثل هذه الاستحالة كانت تزداد تَكرُّساً في المجتمع يوماً بعد يوم، لهذا فإن هذا النوع من الآثار لم يكن له متتبعون.

إذا أضفنا إلى كل هذا عاملاً آخر، وهو ندرة الكتب المطبوعة في السنوات الأخيرة، والتي أدت بدورها إلى عدم اهتمام عددٍ كبيرٍ من كُتّاب جيل الثورة بالكتابة القصصية، وعدم عدها الشغل الشاغل والأصلي لهم، سيتبين لنا بجلاء أسباب هذا الفتور والركود.

يمكننا تعريف الأدب القصصي الثوري تعريفاً واسعاً بأنه: كل عملٍ قصصيٍ يتمحور موضوعه الأصلي حول مواجهة الأنظمة الفاسدة السابقة التي كانت تحكم البلد. في هذا التعريف لا يبقى لمعتقدات المذهب أو غير المذهب أو اليمين واليسار

(*) أستاذ جامعيّ من المغرب

محلٌ من الإعراب. لكن مع هذا التوسع في التعريف فإن بحثنا لن يكون علمياً، لأنه في هذه الحالة يمكن أن نجد أعمالاً قصصية في عهد الثورة الدستورية أو ما بعدها تناولت موضوعات المقاومة ومعارضة النظام القاجاري ونظام رضا خان ونظام محمد رضا البهلوي، لذلك يمكن القول إن الأدب القصصي الثوري الذي نعنيه هنا هو ذاك الأدب الذي يهتم بطرح قضايا الثورة الإسلامية بوصفها قضايا أساسية ومحورية، وبالنظر إلى تاريخ مقاومة جماعات وعناصر إسلامية في هذا الطريق يمكن أن تبتدئ هذه القصص من عهد الشيخ فضل الله نوري وتمتد إلى فترة الشهيد مدرسي وفدائيي الإسلام وثورة الخامس عشر من خرداد 1342 ش (1964م) وهيئات مؤتلفة وجماعات وأشخاص آخرين كالإمام الخميني وآية الله سعيدي وآية الله غفاري وآخرين. ويتمثل أوج هذا الموضوع في سنة 1356ش (1978م) وبداية النهضة الإسلامية بقيادة الإمام الخميني وانتهاءً بانتصار الثورة الإسلامية في 22 بهمن من سنة 1357 ش (1979م).

لقد تعددت القضايا بعد الثورة الإسلامية، فتنوعت بين الحروب الداخلية الانفصالية والحرب ضد العدو الأجنبي ومناوشات المعارضين في الداخل.. ولكي تتبين لنا وضعية إسهامات الكتاب في هذا العصر في هذا المجال، لابد من التعرُّف إلى الآثار التي كتبت حول هذه الموضوعات وترتيبها وتحليلها، وبالتالي الحكم على ذلك حكماً مقارناً. وهنا يجب مقارنة ما كُتب في إيران حول الثورة مع ما كُتب في الدول الأخرى بخصوص ثوراتهم. فعلى سبيل المثال فإن كتاب «البؤساء» لفيكتور هيكو يشير إلى الحروب الداخلية في الثورة الفرنسية. وهناك أيضاً أثرٌ كبيرٌ كتبه الروس حول الثورة البلشفية سنة 1917م، وهو كتاب «تجاوز المعاناة» لـ«الكسي تولستوي» في ثلاثة مجلدات، ترتبط الثورة في هذا الكتاب بالحروب الداخلية التي جاءت بعدها وبالحرب العالمية الأولى ومقاومة العدو الأجنبي، وأكثر حوادثها تتعلق بهذه المواجهات التي تتصل بانتصار الثورة. لكن نظام الثورة الحاكم في الاتحاد السوفيتي سيستمر في الحرب مع العدو الأجنبي سنة واحدة فقط، لأن الحرب العالمية الأولى ستشهد نهايتها سنة 1918م، وقبل نهايتها سيعتزل النظام البلشفي رسمياً.

لذلك فإننا نستنتج أن السوفيتيين بقوا أكثر من عشرين سنة بعيدين عن الحرب مع عدو أجنبي لغاية بداية الحرب العالمية الثانية سنة 1939م. إنهم كانوا يستطيعون كتابة قصة ثورتهم خلال هذه المدة، في حين إن الإيرانيين لم يكن لديهم أكثر من سنة وسبعة أشهر لكتابة قصة ثورتهم، والسبب هو أن الحرب شبَّت بعد ذلك وألقت بظلالها القاتمة على كل شيء، واستأثرت بالاهتمام الكامل والإمكانيات المادية والمعنوية طوال ثماني سنوات على الأقل.

وهناك أمرٌ آخر وهو سابقة الكتابة الروائية في روسيا، فإنها تعود إلى وقت بعيد جداً، وأصبح لها روادٌ لهم مدرستهم الخاصة في الرواية. والآن تمر أكثر من 400 سنة على عمر الكتابة الروائية في شكلها الجديد هناك، في حين نجد أن الرواية في إيران لم يمر على نشأتها أكثر من تسعين سنة. فالأعمال الروائية الجديدة الأولى في إيران هي ليست روايات بالمعنى الدقيق للمصطلح. لقد بدأت هذه التجربة منذ العقد العاشر؛ حيث شهدت الساحة الأدبية عدداً لا بأس به في هذا المجال. هذا في الوقت الذي اكتسب الأدب في إيران تجربة أكثر في مجال القصة القصيرة. ومع ذلك ففي روسيا، باستثناء رواية «تجاوز المعاناة»، فإننا لم نشهد ظهور عمل آخر غير «دن آرام» لشولوخوف كرواية مرتبطة بثورة أكتوبر، وهذه الرواية نفسها ممزوجة بنوع من الحرب، كما يمكن أن نذكر رواية «الأم» لكوركي. لكننا لا نجد في كل ذلك آثاراً تختص بثورتهم؛ بمعنى آخر، باستثناء القضايا الأخرى، فإننا لا نجد نموذجاً قوياً لرواية حول الثورة البلشفية أو حتى الغربية، في المقابل نجد أمثلة كثيرة عن الروايات المضادة للثورة، بدءاً من قلعة الحيوانات لجورج أورول، وحتى أعمال أخرى من مثل دكتر جايواكري بوريس باسترناك، أو مجمع الجزائر لكولاك ألكساندر، أو قلب الكلب لبولكاكف وأعمال أخرى لماركز...

إن إيران لم تحصل على نموذج للرواية الإسلامية أو الثورة الإسلامية. وحتى إن حصلت على نماذج للروايات التي تتعلق بالثورة الفرنسية والروسية أو الأمريكية اللاتينية، ما كان للروائيين في الثورة الإسلامية أن يتخذوا من ذلك نموذجاً يحتذى به؛ لأن الثورة في إيران كانت ثورة جد مغايرة.

في هذا الصدد يمكننا استحضار بعض عناوين الروايات التي أُلفت حول الثورة الإسلامية بعد انتصارها، أولاها رواية زنده باد مرگ (يحيى الموت) لناصر إيراني من منشورات سروش. وهي رواية ضخمة، كان مؤلفها قبل الثورة ينتمي لحزب «تودة»، فأصبح بعدها تابعاً لحركة «حاج سيد جوادي». أحداث هذه الرواية لا تدور حول عامة الشعب، بل حول جماعة ماركسية مثقفة، تعقد جلساتها في منزل تتدارس فيها أخبار الثورة التي بدأت تتبلور في البلاد. بطل القصة ـ وهو الراوي نفسه ـ ينفتح ذهنه تدريجياً برؤية الشعب في الشوارع وانتشار الثورة الشعبية في كل أنحاء البلاد، ثم سينفصل عن تلك المجموعة الخاملة والمدعية ويلتحق بعامة الشعب في الشوارع. لكن هذه الرواية (يحيى الموت) هي رواية الرأي والفكر، يكثر فيها الكلام والجدل. وهناك عملٌ آخر قبل هذه الرواية، وهو لحظة هاى انقلاب (لحظات الثورة) لمحمود گلاب دره اى، لكنه لا يُصنف ضمن مجال الرواية رغم أنه ليس بعيداً عن القصة، لأنه يدور حول شخصية محورية واحدة وهي گلاب دره أي نفسه. فهذا العمل أقرب ما يكون إلى الخاطرة والمذكرات. وقد كتب بنثر أدبي ممتع للمطالعة، وهو يتتبع أخبار الثورة أولاً بأول. وللكاتب نفسه رواية تسمى (وال) وهي تدور حول الثورة كذلك. وله أيضاً كتاب آخر صغير الحجم يسمى (حسين آهنى) ألفه لفئة الشباب لكنه يفتقد لقيمة القصة الواقعية. ونذكر كذلك قصة قصيرة لمحمد رضا سرشار حول الثورة، وهي تحت عنوان خدا حافظ برادر (وداعاً أيها الأخ). ونشير كذلك إلى سياه چمن (العشب الأسود) لأمير حسين فردي، وأحداث هذه القصة تدور في بادية تابعة لإقليم كرمان، أهلها لم يعرفوا عن الثورة شيئاً إلا بعد مرور بضعة أشهر من قيامها، فلم يكن لهم دور في الثورة، والقصة تكشف أثر الثورة في حياة البدو في ناحية من أنحاء إيران. وكذلك نذكر حوض سلمون لمحسن مخملباف وأحداث هذا الأثر تعود إلى ما قبل الثورة وتحكي قصة مواجهة ومقاومة رجل متدين للنظام الحاكم. أما كتاب (أسير زمان) لإسماعيل فصيح الذي ألفه في عقد السبعينيات، فهو مثل سائر آثار فصيح، يتميز بطابع بوليسي وجنائي ويطفح بالحركية والأحداث. نذكر أيضاً رواية آتش بدون دود (نار بدون دخان) وهي رواية مفصلة في سبع مجلدات لنادر إبراهيمي الذي كان قد كتب القصة نفسها قبل الثورة

مع اختلاف في المحتوى في مجلدين، وأكملها بعد الثورة ليصل عدد أجزائها إلى سبعة. نثرها جيد وبناؤها منسجم، تتميز هذه الرواية بشخصياتها المتعددة وفضاءاتها المتنوعة. شخصياتها الرئيسية ثلاثة، رجلان وامرأة، رجل اشتراكي مادي والثاني روحاني ومسلم مقاوم. في نهاية المطاف تتغلب الشخصية الاشتراكية بفكرها، لكن مع ذلك فهذه الشخصية تحب حضرة الإمام علي؛ لأنه يتصور أن لعدالته الاقتصادية جانباً اشتراكياً، ولذلك أصبح صديقاً للروحاني، فهما الاثنان يقاومان عدواً مشتركاً (نظام محمد رضا البهلوي). رواية آتش بدون دود ممتعة، لكن قراءتها تأخذ وقتاً طويلاً. نشير كذلك إلى رواية رازهاى سرزمين من (أسرار أرضي) لرضا براهني، وهي في حدود ألف ومائتين صفحة. تبدأ وقائعها قبل سنوات من الثورة وتمتد إلى فترة انتصارها وما بعد ذلك. وهو عمل مشتت، أحد مضامينه الأصلية التفرقة بين الأتراك والفرس، وهو المضمون نفسه الذي أنفق الاستعمار، وخاصة بريطانيا وأمريكا من أجله، وروّج له لعشرات السنوات. تكثر في هذه الرواية الإشارة إلى المسائل الجنسية لدرجة أثارت اعتراض الأوساط المثقفة على نشرها. وهناك قصص أخرى موضوعها الأصلي مواجهة النظام البهلوي، مثل آواز كشتگان (صوت القتلى) وبعد از عروسى چه گذشت (ماذا حدث بعد الزفاف) لرضا براهني، فالأولى لا علاقة لها بالثورة الإسلامية، أما الثانية فعنوانها كناية عن الثورة الإسلامية. وكذلك قصة از چاه به چاه (من البئر إلى البئر) للمؤلف نفسه يطرق فيها الغرض نفسه. وكذلك قصة آتش از آتش (النار من نار) لجمال مير صادقي.

كان مير صادقي عضواً في حزب «تودة». لكن الاتجاه الغالب على الأثر المذكور هو الاتجاه المنفتح وليس التوجه الماركسي، وهي قصة صغيرة الحجم ومنظمة، لا تتصل أحداثها بالثورة مباشرة، لكنها ترتبط بالمواجهات مع النظام البهلوي والساواك. وإني أعتقد أن مشكلة هذه الآثار هو محدودية مخاطبيها، فهي تختص في الغالب بقشر محدود من المثقفين، والسبب في ذلك راجع إلى افتقاد كتّاب هذه القصص إلى التجارب الشعبية والاجتماعية اللازمة. ولعل قلة متعة وجاذبية مثل هذه الآثار يكمن في هذا السبب، لأن العوام لا يستطيعون ربط الاتصال بينهم وبين هؤلاء، لكن بغض النظر عن جانب المحتوى والتوثيق، فإن أقوى رواية وأكثرها اتصالاً

بالثورة هي رواية مدار صفر درجه (مدار الصفر درجة)، وهي رواية ضخمة تقع في ثلاثة مجلدات (1800 صفحة). لكن عيبها يكمن في تحريف طرح الوقائع التاريخية، فهي تصور أن الثورة جاءت وشرعت من الماركسيين والشيوعيين وتقدمت بفضلهم، وحين انتصرت جاء رجال الدين (الروحانيون والمذهبيون) وامتطوا هذا الفرس وأخذوا بلجامه، لكنه عمل ممتع وجذاب. وهناك بعض القصص التي تجنبت طرح موضوعات ترتبط بالثورة الإسلامية، لكنها جعلتها هدفاً لها بانتهاج قالب رمزي أو تمثيلي، فعلى سبيل المثال: أحمد محمود هذا في كتابه درخت انجير معابد (شجرة تين المعابد) صوَّر إرادة الثورة الإسلامية الشعبية وقيام الناس كأنها مدينة خيالية واستعان بأسلوب وسياق القصص الواقعية السحرية. فصوَّر قائد تلك الثورة على هيئة إنسان درويش كاذب، وإن وصفَه لحالته الروحية تدل على أن الكاتب كان له عين على الثورة. لقد رسمت هذه القصة لهذا الشخص الدرويش ولأتباعه الجهَّل والخرافيين (بصفتهم عامة الشعب) صورة فاشية. وقد طرح مقابل هذا التيار الخرافي شبه المذهبي والانتهازي تياراً آخر تمثله علة شخصيات روحانية مثقفة. أما رواية خانه ادريسى ها (بيت الأدارسة) لغزاله عليزاده فهي في الظاهر تطرح ثورة اشتراكية (شيوعية)، فيها نوع من التشبيه الرمزي يعطف ذهن القارئ إلى مقصود وكنه الكاتب. وكذلك رواية شهرى كه زير درختان سدر مرد (المدينة التي قضت تحت أشجار السدر) لخسرو حمزوى فهي تنطوي على تشبيهات رمزية تُلمِّح للثورة الإسلامية. سعى كاتب القصة إلى تشبيه قائد قصته الروحاني بالإمام الخميني وتشبيه حاشيته بحاشية الإمام، كما سعى إلى تصوير عامة الشعب في قصته بشكل مشابه لأتباع وأطراف الإمام الخميني. فهو يرسم للمذهبيين صورة فظيعة وسيئة. نذكر كذلك المجموعة القصصية سالهاى ابرى (السنوات السحابية) لعلي أشرف درويشيان. بطل هذه المجموعة هو الكاتب نفسه وهو عنصر ماركسي. أما جزيره سرگردانى (الجزيرة الحائرة) وساربان سرگردان (الحادي الحائر) لسيمين دانشور ابتدأت قبل الثورة بقليل واستمرت حتى السنوات الأولى للحرب. وكذلك سالهاى بنفش (سنوات البنفسج) لإبراهيم حسن بيگى، فإنها من القصص المعدودة التي نظرت إلى الثورة نظرة إيجابية.

مع ذلك فإننا لم نحصل إلى الساعة علي رواية شاملة ومنصفة ووفية لوقائع الثورة الإسلامية الأساسية. بطبيعة الحال لا يُتوقع من أفراد غير مسلمين أو شبه مثقفين من أمثال أحمد محمود أو سيمين دانشور أن يخلقوا مثل هذه الآثار.

واقع الأمر أن جيل الثورة الملتزم لم يكن له حضور يُذكر في ساحة الأدب القصصي قبل الثورة، بخلاف أدب الأطفال.

وقد تأسس في عقد السبعينيات مكتبان عُنيا بهذا الأمر بشكل جدي: الأول مكتب أدب الثورة في مركز التربية الفكرية للشباب، وعمل على توصية الكتاب وتشجيعهم على تأليف قصصه حول الثورة الإسلامية، وقد نشر هذا المركز آثاراً كثيرة. وممن نُشرت لهم قصصاً مطولة في هذا المركز نذكر: نورا حق پرست وافسانه شعبان نژاد ومحمد رضا محمدي پاشاك، هذا الأخير نشر مجموعة من القصص تحت اسم «قصص الثورة».

بناء على ذلك فإننا نجزم أنه إذا كانت الكتابة الروائية في شكلها الجديد ظهرت في إيران متأخرة عن الغرب بأكثر من 300 سنة، فإن جيل الكتاب الملتزمين دخلوا إلى هذه الساحة متأخرين عن غيرهم بحوالي ستين سنة على الأقل. يُضاف إلى ذلك أن هذا الجيل كان فتي السن ويفتقد للتجارب اللازمة، فكتّاب العقد الأول بعد انتصار الثورة الإسلامية حديثو السن ويفتقدون للتجربة الاجتماعية. إنهم لم يعايشوا الوقائع التي كانت في العقود السابقة وانتهت بالثورة. وحتى سنهم الفتي لم يكن يؤهلهم لتعويض هذا النقص، لذلك فإنهم لم يكونوا مهتمين بالكتابة الروائية للكبار. أما الكتاب الكبار في الجيل السابق، فإما أنهم لم يكونوا مع الثورة الإسلامية، وإما كانوا معارضين لها، لذلك لم يريدوا أن يصرفوا تجاربهم في الكتابة حول هذه الثورة. والذين كتبوا منهم حول الثورة كتبوا ذلك بعد نجاح الثورة بسنوات عديدة وبالتالي حرّفوا وقائع الثورة. يعني ذلك أن الذين كانوا يمتلكون تجارب مهمة في هذا الفن لم يؤلفوا شيئاً عن الثورة، والذين كانوا يريدون الكتابة لم يستطيعوا بسبب الإمكانات المادية وضيق الوقت.

بعد انتصار الثورة بسنة وبضعة أشهر (سبعة أو ثمانية) بدأت الحرب العراقية الإيرانية المصيرية، فكان من اللازم تجنيد كل الإمكانيات والطاقات المادية والمعنوية

للحرب. وكانت مسؤولية إدارة الشؤون الثقافية والفنية تقع على كاهل أهل القلم من الملتزمين. لذلك فقد وجّه الكتاب المذكورون اهتمامهم الكامل صوب هذا الموضوع الجديد. وهذا ما يفسر حصولنا حالياً على آثار مهمة حوله سواء من الناحية الكمية أم الكيفية.

وحين وضعت الحرب الإيرانية العراقية أوزارها كانت قد خلقت فجوة ذهنية كبيرة تمتد عشر سنوات من تاريخ نجاح الثورة، لذلك كان من الصعب بالنسبة للكاتب من الناحية الذهنية العودة إلى ذلك العالم الخاص. أضف إلى هذا أن طيفاً مهماً من الجيل المرتبط بالثورة بدأت تشكل في ذهنه استحالة العودة الفكرية إلى ذلك العهد، وبالتالي استحالة دخول ساحة الأدب القصصي الثوري. كما أن مثل هذه الآثار لم يعد لها مخاطب، إذا أضفنا إلى ذلك التدني الحاصل في معدل نشر الكتب، الذي جعل عدداً مهماً من كُتّاب جيل الثورة يحجم عن الكتابة بصفتها عمله الأول والأصلي، وينصرف إلى الكتابة في الموضوعات التي تدر عليه أرباحاً أكثر وبوتيرة أسرع. إذا علمنا ذلك فسيسهل علينا إدراك أسباب هذا الركود في الكتابة. ■

اتجاهات التنظير للترجمة

د. سعيدة كحيل
ريما لعريبي

كثيراً ما يوصف التنظير، وخاصة في مجال الترجمة، بأنه عمل كمالي لا يجلب المنفعة إلى العمل التطبيقي للترجمة، ولكن المساءلة الاضطرارية هي: ما جدوى التصورات النظرية منذ **شيشرون** إلى يومنا؟

من المنظرين من يؤكد على التنظير من الممارسة وإليها، شرط أن يمارسه المترجم، وهو رأي **ميشونيك** الذي قال مجيباً عن سؤال وجه له بخصوص النظرية الترجمية: «أعتقد شخصياً أنه من الخطأ ومن السخف أن يتم فصل ما يدعى نظرية الترجمة عن ممارسة الترجمة، لأننا عندما نقوم بشيء ما نخمن فيه بالضرورة»[1] وبين هؤلاء وأولئك تسير باخرة الترجمة مع كثير من الصخب والفوضى حولها فوضى يخلقها العاملون وغير العاملين في الترجمة، ويتبادلون فيها الآراء بنوع من التعصب، وذلك أمر قد يعيبه البعض، وقد يمدحه آخرون؛ فالآراء والمذاهب النظرية في الترجمة عديدة إلى حد التضارب. يقول «رافائييل كونفيون» Raphaël Confiant: «لو أنكم تقرؤون كتب دراسات الترجمة سيمتعكم غياب ذلك الهدوء في النقاش

---

(1) ورد النص في لغته الأصلية كما يلي:

« Pour moi, c'est une erreur et une absurdité de séparer ce qu'on appelle la théorie de ce qu'on appelle la pratique, parce que forcément, quand on fait une chose on réfléchit à ce qu'on fait »

الذي نجده في مجالات العلوم الإنسانية الأخرى؛ ففي ميدان الترجمة يتقاذف الجميع الشتائم والأحكام وهو لعمري ما يزيد الأمر متعة»[1].

1.تحديد السياق النظري للترجمة:

يعدّ الالتفات إلى شخصية المترجم وتوجهاته من أهم مواضيع البحث المثرية لأبحاث الترجمة ودراساتها، لأنها ترتبط بجانبيها النظري والتطبيقي على حد سواء، ولأن العمل فيها يفتح كثيراً من أبواب استكشاف العملية الترجمية التي ترتبط بشكل مباشر أو غير مباشر بما يحصل في ذهن المترجم ومفهومه حول العملية الترجمية وحول أهداف الترجمة، كما ترتبط بشكل كبير بالفترة التاريخية التي أطرت ظروف العمل، وأهم المفاهيم الترجمية التي سادت آنذاك، ومدى مواكبة المترجم لهذا التيار أو ذاك، والسياق الذي وقعت فيه ترجمة النصوص.

في البداية نحاول طرح تساؤلات في إطار الترجمة من قبيل: ما هو الدور الذي يمكن أن تضطلع به الترجمة؟ وما المكانة التي يمكن أن تحظى بها؟

إن الإجابة يمكن أن تقع حول طريقة «الإفهام» وتبعاتها على منتج الترجمة. و«طريقة الإفهام» بمعنى آخر هي: «غرض المترجم» الذي قد يرتبط إما بأغراض أكبر كمتطلبات الناشر أو المؤلف، أو بشخصية المترجم، وهنا تتدخل عوامل أخرى كقراءاته الخاصة للنص وتأويلاته وحتى توجهاته الفكرية، إضافة إلى ما تفرضه ظروف تاريخية أو إيديولوجية ما؛ يقول «أوجين نايدا» Eugène Nida: «... كما تعدّ أغراض المترجم الخاصة عوامل مهمة في تعيين شكل الترجمة. وبالطبع، يفترض أن تكون للمترجم أغراض تشبه على العموم أو تنسجم على الأقل مع أغراض المؤلف الأصلي؛ لكن ذلك لا يعدّ أمراً ضرورياً. فعلى سبيل المثال، يهتم راوي قصة (سان بلاس) فقط بتسلية جمهور سامعيه، لكن عالم الأنثوغرافيا الذي يشرع في ترجمة هذه القصص يمكن أن يعني أكثر، بإعطاء جمهور قرائه فكرة تأملية عن تركيب

(1) ورد النص في لغته الأصلية كما يلي:

« Et si vous lisez la littérature traductologique, vous serez très amusés de constater qu'il n'y règne pas cette sérénité de gentlemen qu'on trouve dans les autres sciences humaines plus anciennement installées: on s'y lance des anathèmes et des injures à tour de bras et c'est ma foi assez réjouissant » traduire en milieu diglossique».

شخصية قصة»[1]، إن ما طرحه نايدا ولو بشكل مقتضب حول أغراض الانتروبولوجي والتي لخصها في عبارة: «فكرية تأملية عن تركيب شخصية»، تلخص في الواقع لب الحديث عن الأغراض الاثنولوجية في الترجمة، فلنا أن نتصور كيف تتم الترجمة التي تجعل القارىء يقف ويفكر وربما لا يفهم للوهلة الأولى، هذا النوع من الترجمة لا يمكن أن يكون سوى الترجمة الحرفية التي تتبع عادة بالشرح والحواشي.

ويعود ذلك إلى الدور الذي اضطلعت به الترجمة عند علماء الأعراق والإناسة وحتى عند اللسانيين، وهو الذي يختلف عن الدور الذي حددته لها نظريات الترجمة التواصلية. فالترجمة عند الأوائل هي مشروع ارتبط بمفهوم عملهم ووظيفتهم في دراسة الآخر؛ فالاثنولوجيا لا تهدف إلى إزالة الحدود أو إخفاء الاختلاف والتمايز لأن طبيعة عملها هي دراسة الآخر لاختلافه وتمايزه. وقد يسبب هذا الطرح تشابكاً وتداخلاً «نظرياً» بين النظرية المابعد كولونيالية، التي ترى أن المحافظة على التمايز هي الوسيلة التي يمكن أن تتحرر من خلالها الشعوب التي خضعت للاستعمار من النير الثقافي الذي تركه المستعمر بعد رحيله، وبين مؤسسة استعمارية تهدف من خلال الترجمة «في إطارها الإثنولوجي» إلى المحافظة على التمايز.

2.المؤسسة الإثنولوجية في الترجمة:

إن حساسية موضوع الترجمة ضمن مشروع دراسة الأعراق، يتأتى من اختلاف أهداف الإثنولوجي الممارس للترجمة ومراميه بوصفه ناقلاً un passeur أو بوصفه عنصراً فاعلاً في عملية إعادة الكتابة.

يحملنا هذا الطرح إلى الولوج أكثر في عوالم الأثنولوجيين المترجمين وتصوراتهم لمشروع الترجمة في ظل مؤسستهم، ومن الأسماء اللامعة في هذا المضمار نجد: «برونيسلاف مالينوفسكي» Bronislaw Malinowsky

1.2 الترجمة عند برونيسلاف مالينوفسكي:

اشتهرمالينوفسكي بأعماله في غينيا الجديدة ودراساته الانتروبولوجية ذائعة الصيت، ولقد كان أول من اعتمد الدراسة الميدانية في مجال الإثنولوجيا؛ حيث كان التنظير سابقاً عن حياة الأقوام المحليين وتفكيرهم في كبريات مدن العالم المتطور،

(1) أوجين نايدا، نحو علم الترجمة، ص305.

لكن مالينوفسكي اعتمد، لدعم مشروعه الطموح، لا فقط على الانتقال إلى عين المكان وتقاسم الحياة اليومية مع من يدرسهم من البشر، ولكنه عمد أيضاً إلى تعلم اللغة المحلية، والترجمة منها: «لقد حاول تحقيق اندماجه عن طريق تعلم اللغة، وعن طريق مقاسمة الحياة اليومية في القرية»[1].

وبالمقارنة مع فيليب مارسيه، نجد أن الرجلين تقاسما اهتماماً واحداً دون أن يتقاسما الممارسة نفسها؛ فبينما عايش مالينوفسكي العامة، لم يكن لفيليب مارسيه اختلاط كبير في هذه الأوساط، وهو الأمر الذي كان شائعاً آنذاك بسبب تبعيته للمؤسسة الاستعمارية.

أما عن طريقته في الترجمة فقد اعتمد مالينوفسكي كخطوة أولى على عملية نقل النص برموزه الصوتية la transcription، ونشير هنا إلى نقطة الالتقاء مع منهجية فيليب مارسيه الذي اعتمد هو الآخر النقل الصوتي، وقد فسر مالينوفسكي أسباب اعتماده هذه الطريقة: «لقد استطاع بهذه الطريقة فتح باب التأويل لهذه الملفوظات بالطريقة نفسها التي بقيت من خلالها نقوش الثقافات القديمة مفتوحة أمام الأجيال اللاحقة لمختلف التأويلات»[2]. وتظهر أهمية هذه الطريقة في حفظ الأصل والإبقاء عليه، لكل من يمكن أن يهتم بإعادة ترجمته أو حتى قراءته، أما حديث مالينوفسكي عن التأويل فنتركه لطبيعة النصوص المحلية التي اعتمدها، وهي تختلف؛ فمنها ما لا يحتاج إلى التأويل لتقولبه في قوالب لغوية جاهزة، ومنها ما يحتاج إلى عملية تخمين طويلة، كما يحتاج فهماً يفوق فهم الإنسان المحلي لما يبدو أنه لغة.

اعتمد مالينوفسكي، بدل طريقة التقسيم الموضوعي كخطوة ثانية مكملة لنقل الرموز الصوتية، على نوعين من الترجمة؛ الأول: «حرفي» يلبي احتياجات غيره من المستكشفين، كما يلبي رغبة الفضوليين في التعرف إلى خصوصيات المجتمع

---

(1) Voir: Bronislaw Malinowsky, http://www.wikipédia.fr

(2) ورد النص في لغته الأصلية كما يلي

« Il pourrait ainsi garder ouverte l'interprétation de ces énoncés, de la même façon que les inscriptions des cultures anciennes restent ouvertes à l'interprétation des générations successives »

-Sherry Simon, Excursions ethnologiques: Contextes pour penser les pouvoirs de la traduction. Méta journal des traducteurs, vol.1, n°02, 1988, p30

المدروس؛ والثاني: «حر» يتعامل مع النص بوصفه وحدة موضوعية unité thématique مما يلبي أغراض الكتابة في الترجمة: «تبعاً لطريقة الترجمة المتواترة (ترجمة حرفية متبوعة بترجمة حرة مرفقة بتعليقات ذات طبيعة إثنوغرافية)، لا يقترح مالينوفسكي ترجمة «مكافئة» ولكن وصفاً إثنوغرافياً»[1]، وهنا نعود إلى ما أشرنا إليه سابقاً من أن الترجمة تصبح ذات أهداف خاصة في ظل العمل الاثنوغرافي، كما أنها تصبح أداة لإبراز التمايز عندما تعدّ النص الأصلي نصاً «من نوع خاص»، ينتمي إلى ثقافة تدرس وتحلل بوصفها «مختلفة» وبوصفها موضوعاً للدراسة العلمية، وتصبح وظيفة الترجمة في هذه الحالة خدمة ميدان علمي بعينه، متجاوزة بذلك وظيفتها التواصلية: «لا تعيد الترجمة في هذه الحالة إنتاج الوظيفة الأولى للملفوظ الأصلي (كما تريد لها نظريات التواصل الحالية أن تكون)، ولكنها تهبه أخرى هي خدمة مجال علمي»[2].

هذه الطريقة تخلق تمايزاً بين اللغتين وبين النصين أيضاً؛ فبينما كتب الأول لأغراض قد تكون غنائية، نجد أن ترجمته لا تعيد بالضرورة الوظيفة ذاتها، لأن النص المترجم لم يكتب منذ البداية ليكون نصاً شعرياً، وتزيد هذه الترجمة بذلك من فارق الهوة بين اللغتين والثقافتين، لأنها تركز على نقاط الاختلاف بينهما، مما يجعل هذا المنهج في الترجمة يؤكد حقيقة وجود عالمين متمايزين، عالم الحياة البدائية وعالم العلوم الغربية[3]؛ ذلك أن الترجمة تعيد بشكل واضح كل ملامح الثقافة الأصلية التي عادة ما تكون ثقافة ذات درجة ثانية أو ثالثة. في الواقع إن خطاب الترجمة بكل ما فيه من تضاربات بين مختلف التوجهات لم يقتصر على المتخصصين أو اللسانيين، بل انتقلت عدواه حتى إلى ممارسي الترجمة الاثنولوجية.

---

(1) ورد النص في لغته الأصلية كما يلي

« Selon la méthode de traduction successive (une traduction littérale suivie d'une traduction libre accompagnée de commentaires de type ethnographique)
-, Malinowsky propose non pas une traduction «équivalente» mais une description ethnographique » Op .Cit, Loc Cit.

(2) ورد النص في لغته الأصلية كما يلي

« La traduction ne reproduit pas la fonction de l'énoncé premier (comme le voudraient, par exemple,les actuelles théories communicatives de la traduction, elle lui en donne un autre, celle de servir le savoir » Ibid, p31

(3) Ibid, Loc Cit

2.2 الترجمة عند تادلوك:

يرى أن النص الأميراندي (الهندي الأحمر الأميركي) بوصفه نصاً شعرياً يجب أن يعامل على هذا الأساس، وهو ما جعله يستحق أن يدخل ضمن نطاق من يطلق عليهم «الشعراء الاثنولوجيون les éthnopoètes»؛ حيث يقول: «إن النص الأميراندي هو نص شعري، لذا وجب أن يترجم على هذا الأساس»[1]. وهنا نجد أن تادلوك بدأ في الواقع ينفصل عن المنهجية الاثنولوجية في الترجمة.

السؤال الذي نجده جديراً بالطرح في هذا الإطار، هو: هل للمؤسسة الاثنولوجية وجود في نظرية الترجمة؟ وما هي الاتجاهات الفكرية التي يمكن أن تقترب من هذا المنهج وتتفق معه ولو في المبدأ الذي يتمثل في الواقع في: الإبقاء على غرابة الغريب.

3.الترجمة والإيديولوجيا:

يطرح بعض المنظرين الموضوع من جانبه الايديولوجي. في كتابه «الترجمة والثقافة» Traduction et culture. يتحدث «جون لويس كوردونيي» Jean Louis Cordonnier عما أسماه إيديولوجية طمس الآخر l'annexion، التي يرى أنها ممارسة تاريخية أوروبية هدفت إلى مسح الآخر، لأنها لم تقبل اختلافه، فلم تكن للآخر بوصفه مختلفاً ثقافياً مكانة في الغرب[2].

يلمح كوردونيي هنا إلى الممارسات الترجمية التي سادت في القرن السابع عشر «عصر الجميلات الخائنات» les belles infidèles استناداً إلى تسمية «جيل ميناج» Gilles Ménage التي تلخص ممارسة عصر بأكمله، اعتمد كمنهجية ترجمة تجنيس الآخر إلى حد تغيب فيه كل ملامحه الذاتية، وهو ما يطلق عليه **بيرمان** التمركز العرقي[3] l'éthnocentrisme ولم يبدأ تيار مضاد في الظهور إلا مع المترجم الألماني «فريديريك شلايرماخر» الذي ترك لنا عبارته: «إما أن يترك المترجم الكاتب في سلام (قدر الإمكان) وينقل القارئ إليه، أو يترك القارئ في سلام وينقل

---

(1) ورد النص في لغته الأصلية كما يلي :

« Le récit amérindien est un texte poétique et doit être traduit comme tel » Op Cit , p33

(2) Passim

(3) Voir: La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain , PP. 29 FF

الكاتب إليه»[1]. وقد كان شلاير ماخر نفسه يميل إلى النوع الأول، الذي يحافظ على الحرفية، ولكنه كان يضع لذلك شروطاً تفرق بين الحرفية التي تقتل النص، والحرفية التي تحافظ على الغرابة وتجعل القارى يشعر بها. ولكن اتجاه شلاير ماخر، وهو هنا يتفق مع «ويلهلم فون هامبولت» Wilhelem von Humboldt الذي يرى أنه يجب إشعار القارئ بالغرابة لا الغريب. ويرى أن الترجمة يجب أن تتخذ من هذا المبدأ منهجيتها[2]. (وهو هنا يتخذ موقعاً وسطاً بين المنهجية الفرنسية الإدماجية، وأي اتجاه من شأنه اعتماد التغريب المخل مبدأ). وفي الواقع لم يكن وراء اختيار شلاير ماخر هذا إلا إيديولوجية أخرى تقضي بالمحافظة على التمايز، ويكون ذلك بالحرفية التي، وإن كانت تقبل الغريب لأنها تحتضنه بكل غرابته، إلا أنها لا تفعل ذلك إلا محافظة على الذات، ذلك أن شلايرماخر يرى أن الوطنية بوصفها شعوراً يجب أن يمنعك من الانتماء إلى فكرة المواطنة العالمية، مما يجعلك بالضرورة تنتمي إلى لغة واحدة لا غير، يقول: «هذا الحب الكوني الذي يجعل أي لغة عريقة كانت أو حديثة مكافئة للغة الأم، هو أمرغير مناسب، وغير كفيل بإقامة استعمال حي ومتميز. كما هي الحال مع الوطن، يجب أن يقرر الإنسان أن ينتمي إلى لغة واحدة لا غير، خوفا من أن يصبح عائماً بدون هوادة في وضعية وسيط غير مرضية»[3]. وإن كان موقف شلاير ماخر يستند على مبدأ فلسفي لتسويغ هذه الرؤية؛ حيث ينطلق من نقض الطريقة التجنيسية الفرنسية التي تعتمد على

(1) ورد النص في لغته الأصلية كما يلي! :

« Ou bien le traducteur laisse l'écrivain le plus tranquille possible et fait que le lecteur aille à sa rencontre, ou bien il laisse le lecteur le plus tranquille possible et fait que l'écrivain aille à sa rencontre »

- Des différentes méthodes de traduire , p49

(2) Sur le caractère national des langues et autres écrits sur le langage, p.39

(3) ورد النص في لغته الأصلية كما يلي:

« L'amour universel pour lequel n'importe quel langue, ancienne ou moderne, est equivalente à la langue natale, n'est ni convenable ni véritablement formateur par un usage vivant et supérieur. Tout comme à une patrie, l'homme doit se résoudre à à appartenir à *une* seule langue ou à une autre, sous peine de flotter sans assise dans une position intermédiaire peu réjouissant »

- Op Cit, p 79

المبدأ التالي: «تقديم عمل يمثل ما كان صاحبه سيكتب لو أنه كان ناطقاً باللغة الهدف»، هنا يطرح شلاير ماخر السؤال التالي: «كيف لك أن تعرف ما كان الرجل سيكتب لو كان ناطقا بهذا اللسان»، يقول: «وماذا لنا أن نرد لو أن المترجم يتقدم الى القارىء قائلاً: إليك عمل المؤلف كما لو كان كتبه في اللغة الألمانية، فأجابه القارىء: سأكون ممنوناً لك لو أنك أيضاً قدمت لي صورة هذا الرجل لو أن أمه ولدته من رجل آخر ؟»[1] ويرد هذا التوجه إلى موقف شلاير ماخر في فترة تاريخية حساسة بالنسبة للأدب القومي الألماني، وقد رأى شلاير ماخر نفسه هذا الأسلوب في الترجمة كتطبيق مهم في الحركة القومية الالمانية خلال الحروب النابوليونية، فقد شعر أنه قد يثري اللغة الألمانية بتطوير أدب نخبوي متحرر من السيطرة الفرنسية التي كانت في ذلك الوقت تتحكم في الأدب الألماني ..

في الواقع تكاد الترجمة لا تنفصل عن الايديولوجيا (ونحن هنا لا نقصد الايديولوجيا بمعناها السلبي؛ بل بوصفها منهجاً تخمينياً حول الموضوع والمنهجية، قد تحتمل السلبية أو الإيجابية).

هاجم «أنطوان بارمان» هو الآخر الترجمة منذ عهد شيشيرون وقد رأى فيها مؤسسة إلحاقية ورثت التمييز الأفلاطوني الشهير بين «الروح والجسد» «المعنى والكلمة»، فأدرجت كل ترجمة تحترم الجسد: الحرف ضمن الترجمة الوفية للشكل الخائنة للروح، يسخر بارمان من هذه الرؤية ويتهمها بالتمركز العرقي l'éthnocentrisme، يقول بارمان: حتى يكون هناك إلحاق لا بد من أن يتم إخضاع المعنى في مؤلف اللغة الأصل إلى المعنى في مؤلف اللغة الهدف؛ ذلك أن الرؤية البارمانية ترى أن خيانة الشكل في النص الأصل تعني بالضرورة الوفاء للشكل في اللغة الأصلية؛ أي الكتابة حسب معايير هذه اللغة، وفي إطار ما تقبله ثقافياً ولغوياً وأدبياً مع إهمال اللغة الأصل، وعملية الإلحاق هي فصل للجسد عن الروح، حسب بارمان؛ فكل المترجمين خالجهم شعور أن تضحي بشيء ما تترك جانباً جزءاً لا

(1) ورد النص في لغته الأصلية كما يلي:

« Oui, qu'objectera-t-on, si un traducteur dit au lecteur: je te présente ici le livre tel que son auteur l'aurait écrit en allemand, et que le lecteur réponde: je t'en suis aussi reconnaissant que si tu m'avait présenté le portrait de cet homme tel qu'il apparaitrait si sa mère l'avait engendré avec un autre père ? » Op Cit , p 83

يتجزأ من العمل الأدبي. في الواقع يشبه ذلك تمزيق لحمتين متداخلتين إلى حد الوحدة الكاملة. هذا ما يراه بارمان التجربة المحزنة التي مر بها كل مترجم: **«إننا بمجرد أن نعد عملية الترجمة بمثابة قبض على المعنى، يتدخل شيء ما لينفي بديهية هذه العملية وشرعيتها، وهو التحام المعنى الشديد بحرفه، وهو الشعور الذي طالما خالج الكتاب والقراء والمترجمين»**[1].

في الواقع يترك لنا بارمان مع ميشونيك مقولات ترجمية شعرية رائعة، لكننا لا نفهم عند تمعننا فيها على أية حدود تتم الترجمة، وكيف لها أن تقف هذا الموقف، بارمان نفسه لمح إلى الإجابة عن هذا السؤال مستشهداً بتجربة شعرية نظرية بحتة على لسان «آلان» Alain؛ حيث يقول: **«تراودني دائماً فكرة أننا نستطيع ترجمة شاعر إنجليزي أو لاتيني أو اغريقي كلمة بكلمة من دون أن نغير أي شيء، ومن دون أن نضيف شيئاً، محافظين حتى على النظام للتحصل آخر المطاف على البحر والقافية. لم يتمكن لي أن قمت بهذه التجربة حتى نهايتها، فذلك يتطلب وقتاً، شهوراً عديدة وصبراً نادراً. تتحصل في بادئ الأمر على منمنمة متداخلة وهجينة: قطعها غير مرتبة يجمعها لاصق، ولكنه لا يلملمها. ما يتبقى هو القوة، الانبجاس بل وهزة عنيفة تتجاوز التوقع: النص إنجليزي أكثر من الانجليزي، إغريقي أكثر من الإغريقي، ولاتيني أكثر من اللاتينية»**[2]. لا يمكن أن نخفي الإثارة التي تتركها هذه

(1) ورد النص في لغته الأصلية كما يلي:

« Car dès que l'on pose l'acte de traduire comme une captation de sens , quelque chose vient nier l'évidence et la légitimité de cette opération: l'adherence obstinée du sens du sens à sa lettre. Cela , traducteurs, auteurs et lecteurs l'ont toujours ressenti » Op Cit , p 41

(2) ورد النص في لغته الأصلية كما يلي:

« J'ai cette idée qu'on peut toujours traduire un poète, anglais, latin ou grec, exactement mot pour mot, sans rien ajouter, et en conservant meme l'ordre, tant qu'enfin on trouvera le mètre et meme le rime. J'ai rarement poussé l'essai jusque-là ; il y faut du temps, je dis des mois,et une rare patience. On arrive d'abord à une sorte de mosaique barbare: les morceaux sont mal joints: le ciment les assemble mais ne les accorde point. Il reste la force, l'éclat, une violence meme, et plus sans doute qu'il faudrait. C'est plus anglais que l'anglais, plus grec que le grec, plus latin que le latin »

-Alain, Propos de littérature, p 56-57, cité dans: Antoine Berman , la traduction et la lettre, p25

المقولة في نفس المترجم الذي لا يجد أمامها سوى التعجب والانبهار؛ بل وربما مخامرة الشك باليقين من أن الأمر يمكن أن يتحقق، وقد وصف بارمان هذا النص بالرائع، لأن مغامرته تبدو فريدة ومشوقة، لكنها كما أورد الكاتب، تتطلب جهداً كبيراً؛ بل إنها كعملية الولادة العسيرة والطويلة تشبه ولادة الأعمال الكبرى والمؤلفات الخالدة. هذه النظرة للترجمة تضعها في إطار عمل فني، ولكنه في الآن ذاته عمل علمي، ويبدو الكاتب هنا كأنه يرمي إلى مؤسسة جديدة في الترجمة، تجعل من المترجم متعلقاً بحبلين كل منهما يجذبه إلى ناحية معاكسة؛ الأول إلى الأصل والثاني إلى رغبته بإحداث نص شعري «إنجليزي أكثر من النص الانجليزي ....» رغم أننا نشكك دائماً في إمكانية أن يولد من رحم الترجمة الحرفية نص شعري غنائي أو أدبي طبيعي، إلا أن بارمان يجزم على إمكانية تحقيق هذا المطمح، وهو ما يشاركه فيه ميشونيك الذي يرفض كل الثنائيات المتضادة في الترجمة؛ فليس هناك معنى بمعزل عن اللغة كما ليس هناك مضمون مجرد من الشكل، وهو الأمر الذي يجعله أيضاً يرفض أي تنظير للعمل الترجمي، مستبدلاً إياه بما يطلق عليه شعرية الترجمة، يقول: «(اللغة) مقابل (الأدب)، **أو اللغة مقابل الثقافة، أو المضمون مقابل الشكل: ليست هذه المفاهيم متجزئة أو متناقضة. فعندما يكون هناك نص هناك لحمة واحدة قابلة للترجمة بوصفها واحدة. ليس باستطاعة لا نظرية التواصل ولا لسانيات الترجمة... أن تتكفل بهذا الكل، وحدها شعرية الترجمة قادرة على التنظير لنجاح أو فشل الترجمات»**[1]. يعد ميشونيك أن كلتا النظريتين تقف حجر عثرة أمام المترجم: الأولى بوصفها تخضع العمل الأدبي الذي لا يمكن اختزاله في المضمون (على اعتبار أن المهم في الاعمال الادبية ليس الأخبار لكن طريقة التعبير) إلى معايير العمل الإخباري؛ حيث يتم التعامل مع النصوص الأدبية بوصفها محتوى يحتاج إلى عملية إيصال، يقول «والتر بنجامين» Walter Benjamin: «ولكن ما الذي يقوله عمل

(1) ورد النص في لغته الأصلية كما يلي :

« La « langue »-la « littérature», -ou la langue-la culture, ou le sens-la forme: il n'y a pas deux chose dissociables,hétérogènes.Quand il y a un texte, il ya un tout, traduisible comme tout.Ni une théorie de la communication, ni une linguistique de la traduction…ne peuvent en rendre compte, car ce sont des conceptualisations dualistes. Seule une poétique de la traduction peut théoriser le succès ou l'échec des traductions » Henri Meschonic, Pour la poétique, p349

أدبي؟ ما الذي يخبره؟ القليل جدا لمن يفهم الأمر. إن ما يهم فيها هو ليس الأخبار، ليس التلفظ. إن ترجمة تعمد إلى الأخبار لن توصل إلا معلومة وهو أمر غير ذي جدوى»[1].

أما الثانية فيرى ميشونيك أنها كرست منذ أفلاطون بديهية تقوم على اختصار اللغة في الرمز اللغوي الذي يختصر هو ذاته في ثنائية الدال والمدلول، ويصبح من ثمة موضوع الترجمة وشغلها الشاغل، وهو ما يشكل حسبه خطأً معرفياً يعمد هو لتصحيحه، عن طريق بناء لغوي خال من الثنائيات، يقول: «وعلى العكس من ذلك أضع مفهوما يعتمد عدم التفرقة بين اللغة وبين المعيش، ولكن بالمعنى الذي قصده سبينوزا في تعريفه للحياة الإنسانية، والتي لا تعرّف بسيل الدم في العروق، ولكن بالقوة الحقيقية للحياة والروح فيها»[2]. من هنا فعملية الترجمة هي توغل في العمل الأدبي لكتابة عمل أدبي غير ثانوي، ولا يقل شاعرية عن نظيره الأصلي، ولا يختصر فكر ميشونيك حول الترجمة الأعمال الأدبية الرائدة، ذلك أن فكره يفصل في أصل اللغة والفكر، ويظهر ذلك من كيفية مقاربته للغة والثقافة بوصفها واحداً لا تجزؤ فيه، وهو ما يجعلنا نستنتج أنه لا يدعو فقط إلى شاعرية ترجمية على مستوى الأعمال الأدبية؛ بل أيضاً، وخاصة على مستوى التفكير حول اللغة والثقافة اللتين يعتبرهما واحداً، رغم أن السياق الذي يضع فيه كل من بارمان وميشونيك نظريتهما هو سياق أدبي بحت.

وإذا كانت المؤسسة التي يهدف كل من ميشونيك وبارمان إلى بنائها في الترجمة، هي مؤسسة تتطلب من المترجم أن يكون ليس فقط مبدعاً؛ بل صاحب نفس طويل، يمكنه من أن يجعل من الحرفية إحياء للعمل لا قتلاً له كما عودتنا عليه البديهية الأفلاطونية الشهيرة: «الحرف الذي يقتل والروح التي تحيي» la lettre qui tue et l'esprit qui vivifie فإنها في الواقع تتجاهل حقيقة أن العمل الأدبي يقع

(1) ورد النص في لغته الأصلية كما يلي:

« Mais que dit une oeuvre littéraire ? Que communique-t-elle ? très peu à qui la comprend.Ce qu'elle a d'essentiel n'est pas communication,n'est pas énonciation.Une traduction cependant, qui veut communiquer, ne saurait transmettre que la communication donc quelque chose d'inessentiel » La tâche du traducteur, p 261

(2) ورد النص في لغته الأصلية كما يلي1 :

« Au contraire, je pose une inséparation du langage et du vivant, mais au sens ou Spinoza définit une vie humaine: pas par la circulation du sang…mais ce qui se définit par la vraie force et la vie de l'esprit » Henri Meschonic, Traduire au XXIè siècle, p 55

أيضاً في سياق اجتماعي وثقافي، ومن ثمة نتساءل كيف لهذه النظرية أن تطبق على الأدب الجمعي الذي يتقاسمه الأفراد كما يتقاسمون الخبز؟ وهو يعبر في الآن ذاته عن تجربة جمعية في الحياة والمعاناة، كما يعبر عن أدق خصوصيات الفرد ويدخل إلى أعماق مكبوتاته، فيعريها تارة، ويسخر منها تارة أخرى، وفي الحالتين يجد القارئ فيه لذة لا تضاهى، ويبقى تعبيراً عن الذات الجمعية والفردية.

4. حسم الاختيار للنظرية الاتنولوجية:

أول سؤال يجب البت فيه في هذا الاطار هو: إلى أي مدى تقبل الخسارة الترجمية في إطار هذه المؤسسة؟

نعلم جيداً كمترجمين أن الرغبة في الاحتفاظ بكل شيء قد يوقعنا في مطبات اللامفهوم واللامعنى، لذلك نقبل لعبة الربح والخسارة «gain et perte»، ولأن النص العامي سيفقد الكثير، إلا أن اعتماد آلية التعويض التي تدخل ضمنها لعبة الربح والخسارة هي ما يمكن أن يطمئن المترجم ويعززه: «إن الخسارة الجزئية للمعلومة لا تقضي على التواصل»[1]، والمعلومة في العمل الأدبي هنا هي كل ما يتعلق بمحاولة رد الإيحاءات والعبارات المجازية وتأثير النغمة والإيقاع، وهو ما لا يعدّ نغمة بقدر ما يعد خصوصية وطريقة تعبير.

وفي كل الحالات تدخّل الاتنولوجيا في المؤسسة الترجمية يضع هذا المبدأ جانباً لعدم توافقه مع أهداف العمل الاتنولوجي، الذي لا تقبل طبيعته محو خصائص الآخر وتمايزه، فتصبح الترجمة هنا في إطار الوثائقية حسب تعبير «كريستين نورد» Christine Nord، يقول «دانيال جيل» Daniel Gile متحدثاً عن هذا النوع من الترجمة: «تصبح الترجمة في هذه الحالة موجهة قبل أي شيء نحو الإخبار بخصائص التعبير في المجموعة المدروسة، لا نحو الاستجابة للوظيفة الأولى ولأغراض كاتب النص الأصل»[2]؛ ففي سياق ترجمة محادثة شفهية مثلاً، نجد أن

---

(1) ورد النص في لغته الأصلية كما يلي:

« La perte partielle de l'information n'invalide pas la communication »
- Claudine Lécrivain, L'intraduisible et ses résidus, p144

(2) ورد النص في لغته الأصلية كما يلي:

« Dans ce cas, la traduction est destinée avant tout à informer sur les caractéristiques de l'expression dans le groupe en question, et non pas à répondre à la fonction première et aux intérêts de l'auteur du texte de départ » Daniel Gile, La traduction. La comprendre, l'apprendre, p 47

هذا النوع من الترجمة لا يهتم كثيراً بالمحافظة على وظيفة «الصلة الكلامية» the phatic function بين المتحدثين، التي تحكمها أعراف تختلف من لغة إلى أخرى؛ بل وتعمد إلى ترك الدوال كما هي، ويضرب محمد عناني مثال ذلك محاورة تقع بين فردين مصريين يتساومان سلعة:

(1) ناوي تبيع بكام؟

(2) صلي على النبي.

(1) اللهم صلي عليك يا نبي!

(2) كمان زيد النبي صلاه!

(1) اللهم صلي عليه...هيه؟

A: What's your selling price ?

B: Bless the prophet

A: May he be blessed !

B: Once more bless him !

A: May he be blessed... Well ?[1]

إن هذه الترجمة لا تترجم فكرة الحوار وآليته بقدر ما تعرّف بطريقة التعبير عند المصريين، والمعنى في طيات الكلمات الانجليزية شبه ضائع، حتى لا نقول إنه ضائع تماماً وغير مفهوم، ونحن نستطيع مقابل هذه الترجمة اللجوء إلى أخرى تستقرئ وظائف الصلات الكلامية، وتترجم وفقا لذلك.

5. استراتيجيات الترجمة:

نختار في هذا المقام الحديث عن الترجمة بوصفها عملاً غائياً، ونبحث في موضوع النظرية اللسانية، والتي تحدثنا عنها من وجهة نظر كاتفورد التي ترى أن ترجمة اللهجات أمر مستحيل، وتنصح فقط باستبدال لهجة بلهجة؛ هذا إذا كان النص اللهجي نصاً جزئياً؛ أي وارداً في عمل أدبي بوصفه يمثل مكانات المتحدثين الاجتماعية أو الثقافية، ولا يمكن في الحالة الثانية؛ أي أن يكون النص اللهجي العامي كلياً، إلا أن يتم اختيار الترجمة الحرفية، بوصفها الطريقة الوحيدة لرد الاعتبار لخصائص هذا النص، وهو ما انتقده «جورج مونان» الذي ارتأى أن الترجمة

(1) محمد عناني، مرشد المترجم.

ممكنة لأنها ليست عملية لغوية فقط، ولأن جوانب أخرى كثيرة تتدخل فيها؛ أهمها أن هذه العوالم المختلفة تتقاسم فيما بينها أموراً أكثر أطلق عليها اسم «الكليات» les universaux، يقول: «الكليات هي تلك الملامح التي توجد في كل اللغات أو في كل الثقافات التي تعبّر هذه اللغات عنها»[(1)]. تأتي هذه المقولة من لساني يفند الفكرة المقولبة الجاهزة التي اعتاد اللسانيون ترديدها آنذاك، وهي: استحالة الترجمة، وهذه الفكرة هي النتيجة الطبيعية لربط الترجمة باللغة؛ فالترجمة كعمل بين نظامين لغويين هي عمل محكوم بالفشل بالتأكيد، لكن اعتبارها مرتبطة بعوامل غير لسانية وثقافية يجعلها مؤسسة ممكنة، تتم عندما يمكن تحديد أرضية مشتركة بين طرفين تماما كما في عملية التواصل اليومية؛ فعندما تتحدد هذه الأرضية المشتركة تتم عملية الترجمة، يقول «مونان»: «الترجمة حالة من حالات التواصل تتم كما هو الحال في كل تدرب على الاتصال عن طريق تحديد ملامح وضعية ما، بوصفها مشتركة بين متخاطبين. ويتم تجاوز التنافر بين تراكيب اللغتين عن طريق تطابق الوضعيتين»[(2)]، ولكننا هنا نتساءل حول ما يراهن عليه «جورج مونان»، وهو: السياق، إن السياقات ليست دائماً العنصر المشترك بين ثقافتين؛ فهل في هذه الحالة تصبح الترجمة مستحيلة؟

وهو الأمر الذي يحيلنا إلى تلمس الحل في ظل نظريات أخرى، وقد يأخذنا الصيت الذائع للمدرسة الفرنسية l'Esit التي تعتمد النظرية التفسيرية la théorie interprétative.

2.5 النظرية التفسيرية:

تدعو هذه النظرية إلى قراءة النص قراءة شاملة لفهم الأثر الذي من شأن النص الأصلي تركه على القارئ، الذي يتم البحث من ثمة عن مكافئ له، تقول «ماريان

(1) ورد النص في لغته الأصلية كما يلي1 :

« Les universaux sont les traits qui se retrouvent dans toutes les langues, ou dans toutes les co*ultures exprimées par ces langues » George Mounin, Les problèmes théoriques de la traduction, p196

« La traduction est un cas de communication dans lequel, comme dans tout apprentissage de la communication, celle_ci se fait d'abord par le biais d'une identification de certains traits d'une situation, comme étant communs pour deux locuteurs. Les hétérogénéités des syntaxes sont « court-circuité » par l'identité de la situation » Ibid, p266

لوديرار» Marianne Lederer: «الوفاء للمعنى، لا بوصفه الروح التي تناقض الحرف، ولكن بوصفه الأثر الشامل الذي يتركه النص على القارئ».

وهنا نتساءل: «**ما هو الأثر الشامل لاستعمال اللهجة الدارجة على القارئ الجزائري؟** وكيف يمكن رد الاعتبار لهذا الأثر نفسه في اللغة الفرنسية؟ إذا كان الأثر الذي تتركه القصص والأغاني العامية على الفرد الجزائري أثراً عاطفياً بحتاً، لأنها بلسانها البسيط تعبر عن أدق مشاعره واهتماماته، وانفعالاته فكيف لنا أن نشعر القارئ الفرنسي بتلك العواطف الدافئة نفسها؟».

يحيلنا قول «لوديرير» إلى عملية التكييف، خاصة عندما تتحدث عن الأثر الشامل، لأن الفكر هنا ينسحب نحو العموميات لا الخصوصيات، فنصبح بذلك غير بعيدين عن النظرية اللسانية حسب منظور كاتفورد في ترجمة اللهجات، وهو ما سيفقد النص خصوصياته التي لا نهدف بأي حال من الأحوال إلى محوها، بل إلى إزالة الغموض الذي اعترى بعضها نتيجة للحرفية المفرطة.

3.5 النظرية الغائية في الترجمة:

نظرية الترجمة كهدف التي طورها «فيرمير مع كاتارينا رايس» مقترضين من اللغة اليونانية كلمة سكوبوس skopos تعني: «الهدف أو الغاية»، انطلقت من نظرية أنواع النصوص التي كانت رايس قد وضعتها اعتماداً على وظائف اللغة عند كارل بيهلر؛ حيث ارتكزت هذه النظرية أيضاً على النص بوصفه وحدة، والجديد الذي تقدمه في هذا المفهوم، هو أن التعامل مع هذه الوحدة ليس خاضعاً لها بوصفها أصلاً، ولكن لعمل الترجمة بوصفه «غاية»، أو يطمح إلى تحقيق غاية يقررها المترجم لاعتبارات خاصة ترتبط بظروف عدة، يقول فيرمير: «الترجمة فعل؛ أي أنها عملية مرتبطة بأهداف يحققها المترجم بالطريقة التي يجدها الأمثل في ظل الظروف السائدة »[1] والنظرية هنا تتعامل مع هدف الترجمة بكل مرونة، فيصرح المنظران أن الهدف الذي كتب لأجله النص الأصلي ليس بالضرورة الهدف الذي يترجم من أجله:

(1) ورد النص في لغته الأصلية كما يلي:
« Translating is acting, ie.a goal-oriented procedure carried out in such a way as the translator deems optimal under the prevailing circumstances »H.J, Vermeer, A Skopos Theory of Translation, p15

«إن هدف الترجمة كما أكدناه مرات عدة يمكن أن يكون مختلفاً عن هدف النص الأصلي»[1]. وهذا الاختلاف لا يمس من نزاهة الترجمة في شيء، لأنه لا يحورها، لكنه يستقرئ من خلال توقعات القارئ الشكل الذي يجب أن تكون عليه والهدف الذي من شأنها أن تحققه في مجتمع ما دون آخر، ويمكن أن توصف نظرية الغائية بوصفها متغيراً يتحكم به المتلقي[2]؛ بتعبير آخر يقرر المترجم شكل الترجمة ومضمونها اعتماداً على ما يفضل القارئ أن يجده؛ أي اعتماداً على أفق القارئ وتطلعاته، وهو الأمر الذي يفتح الباب على تعدد الترجمات واختلافها؛ فنظرية السكوبوس لا تحدد مساراً للترجمة، ولكنها تترك للمترجم حرية البحث عن آفاق القارئ في اللغة الهدف ومن ثمة البحث عن شكل الترجمة، وهنا يجب التفريق بين مفهوم تعدد القراءات للنص الواحد وبين نظرية الترجمة الغائية، فتعدد القراءات مسار تأويلي فلسفي لا تدعو له نظرية السكوبوس بمرونتها الشديدة عند التعامل مع النصوص التي لا تختلف هي بحد ذاتها، ولكن من حيث جمهورها الهدف: «إن صاحب القرار حسب النظرية الغائية في الترجمة يستطيع أن... يحتفظ بوظيفة النص أو يغيرها. استناداً إلى «رايس» نستطيع مثلاً أن نغير وظيفة الكتاب المقدس في الترجمة؛ فبدل أن نرى فيه كتاباً إجرائياً يهدف إلى الإقناع باعتناق المسيحية، يمكن أن نترجمه بهدف التحسيس باللذة الجمالية التي تتبع عملية القراءة، ونجعله بذلك نصاً أدبياً»[3]. هذه المقولة لا تتصادم مع مفهوم الأمانة في الترجمة؛ سواء كانت الأمانة للمعنى أو للحرف، لأنها تهدف إلى التركيز المهني مع ما يتلاءم وتطلعات القارئ، وهذا في الواقع هو مربط الفرس في كل ما تقدمه هذه النظرية؛ إذ إنها

---

(1) ورد النص في لغته الأصلية كما يلي:

« Comme nous l'avons souligné à plusieurs reprises le « skopo » d'une traduction peut etre différent du skopos du texte source » K, Reiss,H, Vermeer cité dans: Ioana Balacescu et Bernd Stefanink, La didactique de la traduction à l'heure allemande , Méta,Vol.50, n°01,2005, p 281

(2) Ibid, p 281

(3) ورد النص في لغته الأصلية كما يلي3 :

« Dans le skopostheorie, le donneur d'ordre peut décider le maintien ou, au contraire,le changement de la fonction du texte.Selon Reiss, on peut par exemple changer la fonction de la bible dans la traduction: au lieu d'y voir un texte opérationnel qui veut convaincre à devenir chrétien, on peut le traduire pour le plaisir esthétique de la lecture et en faire un texte littéraire » Ibid, p 283

تتجاوز المفاهيم التقليدية والثنائيات الاعتيادية les dichotomies التي ساد تقاذفها في عالم الترجمة منذ شيشيرون حتى اليوم، وإن كانت كل مرة تأخذ مسميات جديدة. طريقة السكوبوس تضع أمام القارىء ترجمات عدة لعمل واحد، وتسأله ببساطة: ماذا تريد أن تجد في الترجمة التي تختار؟

كما تحاول من جهة أخرى تجاوز مفهوم «غياب أرضية مشتركة بين الثقافتين الأصل والهدف»، وهو الأمر الذي عده مونان جزءاً من الكليات التي يتقاسمها البشر، تلك التي تسمح بإمكانية الترجمة وتنفي استحالتها. في الواقع رغم مقولة جورج مونان، نعلم جيداً أننا كثيراً ما لا نتقاسم أفق التطلعات نفسه، ورغم أننا نعيش على كوكب واحد، فإننا لا نراه من الزاوية نفسها. لنقل على الأقل إن اختلاف الأمكنة والأزمنة لم يسمح لنا بذلك. أما عن استراتيجية السكوبوس حيال هذه الاختلافات، فهي استراتيجية تداولية عملية لا تغرق في شرح الآخر، والاختلافات بين الثقافتين، بقدر ما تسأل عن هدف الترجمة، وأهمية الاحتفاظ بالخصائص الثقافية أوتكييفها في ظل السكوبوس الذي يراه المترجم أمامه؛ فيمكن أن نضرب لها هذا المثال الذي قدمته رايس: لنفرض أننا أمام متفرقة من الأخبار في العصور الوسطى تناقش ظهور مذنب في السماء. أناس تلك الحقبة يرون في هذه الظاهرة نذيراً بحرب ما. فإذا وجب ترجمة هذا النص إلى قراء هذا العصر، وجب الأخذ بعين الاعتبار أننا لا نؤمن بالمرة بالقيمة الرمزية للمذنب بوصفه نذير حرب؛ فبالنسبة لنا لا تكتنف المذنبات أي نوع من الأسرار، فغيابها أو ظهورها يتم توقعه استناداً إلى حسابات مناسبة[1]. لهذا ترى رايس أن الاحتفاظ بهذه القيمة أمر لا جدوى منه، فعملية الاحتفاظ بالخصائص الثقافية كثيراً ما تكون عقبة أمام القارئ، لذلك فرايس وفيرمير يحبذان التكييف؛ بل ويريان أن عملية الاحتفاظ بالخصائص الثقافية هي تغيير لوظيفة النص، ولكن يبقى اتخاذ هذا القرار أو ذاك خاضعاً لهدف الترجمة، فقد تحتفظ الترجمة بجميع الخصائص إذا كانت ترمي إلى إنتاج نص يهدف إلى إعلام

(1) ورد النص في لغته الأصلية كما يلي:

« Supposons que dans une chronique médiéval il soit question de l'apparition d'une comète qui apparaît dans le ciel.Pour les gens de l'époque médievale l'apparition d'une comète indiquait l'annonce d'une guerre.Si ce texte devait etre traduit pour des gens de notre époque, il faudrait tenir compte du fait que nous ne croyons plusà la valeur symbolique de la comète annonçant une guerre. Pour nous, les comètes n'ont rien de mystérieux, leur apparition et leur disparition est prévisible sur la base de calcul adéquats » Ibid, p 283

القراء بخصائص حقبة تاريخية أو شعب من الشعوب، وهو الأمر الذي يعد استثناء؛ ذلك أن الترجمة ترنو إلى إنتاج نص عملي ومقروء لا نصاً تاريخياً: «هذا الخبر الذي كان يسبب الخوف والرعب في المجتمع القروسطي لا يثير لدى القارىء المعاصر سوى ابتسامة ساخرة حيال ردة الفعل القروسطية. والترجمة التي تهدف إلى المحافظة على الأثر، يجب أن تبحث عن مكافئ ثقافي من قبيل: إعلان حرب من قبل قوة عظمى»(1)

وخلاصة القول:

يبقى الاحتفاظ بالنسق الأصلي للنص أو تغييره من صلاحيات المترجم؛ حيث أن عملية الترجمة هي عملية اتخاذ قرار حسب النظرية الغائية، وهو ما يؤكده «فيرمير»؛ حيث يقول: «على الشخص أن يقرر قبل أن يترجم نصاً ما إذا كان سيكيفه (في حدود معينة)؛ أي أن يتم إدماجه في الثقافة الهدف، أو إذا كان الهدف منه هو عرض وربما إظهار أو حتى التأكيد على عناصر«غرابته»...على الشخص أن يختار، وفي كلتا الحالتين سيكون النص مختلفاً عما كانت عليه حالته الطبيعية في وضعية ثقافة اللغة الأصلية، كما أن أثره سيكون أيضاً مختلفاً»(2)، إن أهم ما تقدمه نظرية السكوبوس يكمن في مقولة «فيرمير» الأخيرة التي توحي بأن كل ترجمة تخضع أولاً إلى الأهداف المتوخاة منها، وهو الأمر الذي لا يضيق الخناق على الترجمة بوصفها عملاً أدبياً، وحتى بوصفها عملاً براغماتياً، لأن الحكم الأخير في كل العملية هو المترجم بوصفه صاحب القرار. ■

---

(1) ورد النص في لغته الأصلية كما يلي:

« Une information, qui à l'epoque médievale provoquait un sentiment de peur et de panique ne suscite chez le lecteur moderne qu'un sourire amusé devant cette réaction médiévale.Une traduction qui viserait au maintien de l'effet produit devrait trouver un équivalent culturel,comme, par exemple, une déclaration de guerre d'une puissance étrangère » Ibid, p 284

(2) ورد النص في لغته الأصلية كما يلي :

« One will have to decide before translazting a text whether it is to be adapted (to a certain extent),i.e.assimilitedto target culture conditions or whether it is meant to display perhaps or even to stress its « foreign » aspects….One will have to make a choice.In both cases,the tex twill be « different » from what i twas in its « normal » source culture-situation, and its effect will be different »

- H.J, Vermeer,A skopos Theory of Translation, p 36

قصائد

ثوماس ستيرنز اليوت

T.S. Eliot

ت. سعد الدين خرفان

ثوماس ستيرنز اليوت

1888-1965 م

حياته :

ولد لعائلة اليوت الشهيرة في سانت لويس في ميسوري بالولايات المتحدة. كان والده رجل أعمال ناجحاً، وكتبت والدته الشعر. درس في هارفارد وحصل على الماجستير عام 1910. عاش في باريس ودرس في السوربون وفي جامعة أكسفورد في بريطانيا وطاف في أوروبا.

استقر عام 1914م في لندن. وفي عام 1927م أعلن أنه من الرعية الإنجليزية واعتنق المذهب الانجليكاني، وناصر الملكية واعتمد الأسلوب الكلاسيكي في الأدب. لفتت قصائد إليوت انتباه الشاعر الأمريكي عزرا باوند في الفترة التي كان فيها إليوت موظفًا إداريًا في أحد المصارف، فشجعه وأجرى بعض التعديلات على قصائده. نشر إليوت آراءه الأدبيّة في مجلته الأدبية الدستور بين عامي 1922 و1939م.

شعره وأعماله:

أولى قصائده الكبرى هي **أغنية حب ج. ألفرد بروبروك** (1917)، وقد أظهرت أسلوبه المبدع والمتطور. ويظهر في هذه القصيدة التأثير الفرنسي لبعض شعراء القرن التاسع عشر. ولكن استخدام إليوت للعبارات السهلة بدل اللغة المنمّقة، والتلميحات الأدبية غير المباشرة، وأسلوبه الساخر والمتشائم أضاف صفات جديدة إلى الشعر الإنجليزي .

وقد أحدثت قصيدة بروفروك القليل من الضجة في الأوساط الأدبية الغربية. إلا أن **الأرض اليباب** أحدثت ضجة كبيرة عند صدورها (1922م). نظر إليها بعض النقاد على أنها عمل رائع، كما وصفها آخرون بأنها مجرد خدعة. ومع أن هذه القصيدة الطويلة تتضمن العديد من التلميحات الأدبية الغامضة، بلغات أخرى، فإن اتجاهها واضح. فهي تعكس ما شاهده إليوت في أوروبا المعاصرة من إفلاس في القيم الروحية، ومقارنتها بما كانت عليه في الماضي من قيم ووحدة. أما قصيدة **أربعاء الرماد** (1930) م، فكانت مختلفة عن الأرض اليباب في جرس الصوت؛ إذ تعتبر موسيقية، وفي صيغة الفعل فهي أكثر مباشرة وتقليدية، وهي محاولة ناجحة كقصيدة دينية. أما قصيدته **الأرباع الأربعة** وهي آخر قصيدة كتبها، فهي تحتوي على الكثير من المعاني الدينية العميقة والجميلة، وتحتوي كذلك على تأملات للزمن والديمومة. وهي مؤلفة من أربعة أقسام بيرنت نورتون (1936م)؛ إيست كوكر (1940م)؛ الاستنقاذ الناضب (1941م)، لتل جدنج (1942م)، حيث كتب فيها:

(إننا لا نستطيع التوقف عن الاكتشاف، ونهاية ما نبحث عنه سيكون الوصول إلى نقطة البدء ومعرفة المكان لأول مرة).

بالنسبة إلى شاعر في مكانته، فإن إنتاجه قليل. يقول في ذلك (**شهرتي في لندن مبنية على ديوان صغير من الشعر ونشر قصيدة أو اثنتين في العام. الشيء الوحيد المهم هو أن تكون هذه القصائد تامة بحيث تشكل كل واحدة منها حدثاً بارزاً**). وكتب في *الغابة المقدسة* (**الشعراء الناشئون يقلدون، والشعراء الناضجون يسرقون، والشعراء السيئون يشوهون ما يأخذونه، والشعراء الجيدون يجعلون منه شيئاً أفضل، أو على الأقل شيئاً مختلفاً**).

كتب إليوت أيضًا بعض المسرحيات، كانت مسرحية اغتيال في الكاتدرائية (1935م) أولاها. وكانت قائمة على موضوع موت توماس بيكت. أما **حفلة الكوكتيل** (1950م)، فبدت كأنها مسرحية هزلية ناجحة .لكنها في الحقيقة عمل ديني وصوفي بحت. ومن بين مسرحياته الأخرى: (**اجتماع عائلة 1939م)؛ الكاتب السري** (1954م).

حصل إليوت على جائزة نوبل للآداب عام 1948م.

فرس النهر

فرس النهر ذو الظهر العريض،
مستلق على بطنه في الوحل،
ورغم أنه يبدو قوياً جداً
إلا أنه من لحم ودم.

من لحم ودم، ضعيف وضئيل
معرض لصدمة عصبية،
لكن الكنيسة الحقة لا تخطئ أبداً،
فهي مبنية على صخرة قوية.

خطوات فرس النهر الواهنة قد تخطئ
في تدبير أموره المادية،
بينما الكنيسة الحقة لا تحتاج إلى أن تتحرك
لتلم أرباحها المالية.

لا يمكن لفرس النهر أبداً
أن يصل إلى المانجا المعلقة على الشجرة،
لكن فواكه الرمان والخوخ
التي تنعش الكنيسة، ترد من وراء البحار.

في فصل التزاوج يصدر فرس النهر
أصواتاً غريبة وخشنة،
لكننا نسمع كل أسبوع في الكنيسة
التراتيل التي تمجد الله.

يمضي فرس النهر يومه
نائماً، وفي الليل يصطاد،
فالكنيسة تستطيع أن تنام، وتأكل في الوقت نفسه.

رأيت فرس النهر يطير
صاعداً من بين الأعشاب الرطبة،
والملائكة حوله تهلل
بمجد الله بصوت مرتفع.

دم الخاروف سينظفه
وستحضنه أيدي السماء،
وسيظهر بين القديسين
وهو يغني على قيثارة من ذهب.

همسات الخلود

Thomas Stearns Eliot

وبستر كان مهووساً جداً بالموت
ورأى الجمجمة تحت الجلد،
ومخلوقات بلا صدور في جوف الأرض
مستلقية للوراء، مبتسمة بلا شفاه.

بصلات النرجس بدلاً من الكرات
حدّقت من محاجر العيون!

كان يعلم أن الفكر يتشبّث بالأعضاء الميتة
مضيّقاً على رغباتها وترفها.

دون، كما أعتقد، كان شيئاً آخر
لم يجد بديلاً للعقل،
ليمسك، ويتشبث، ويخترق،
خبير أبعد من الخبرة.

لقد عرف ألم النخاع،
ورعشة الهيكل العظمي.
لا تلامس ممكناً للحم،
هدّأ حمى العظم.
غريشكن جميلة،
تحت عينها الروسية هالة للتأكيد،
ودون حزام، يقدم صدرها الحنون
وعداً بسعادة روحية.

النمر البرازيلي المضجع
يخضع القرد الماكر الصغير.
و بفيضان بارع لقطة،
لدى غريشكن بيت صغير

النمر البرازيلي الأنيق
في ظلمة مأواه الشجري
لا يصدر رائحة كريهة
كما تفعل غريشكن في غرفة استقبال .

وحتى الكائنات المجردة
تنشر سحرها،
ولكننا نتخدّر بين أضلاع جافة
لنبقي ميتافيزيائنا دافئة...

عمتي هيلين

Thomas Stearns Eliot

الآنسة هيلين سلنغسبي كانت عمتي العذراء،
عاشت في بيت صغير قرب ساحة حديثة
يعتني بها أربعة من الخدم.

الآن عندما توفيت كان هناك صمت في السماء،
وصمت في الشارع عند بيتها.
كانت الستائر مسدلة، ومسح الحانوتي حذاءه
فقد اعتاد على مثل هذه الأمور من قبل .

رتّبت العناية بالكلاب بدقة،
أما الببغاء فقد مات بعد فترة قصيرة.
واستمرت ساعة درسدن فوق الموقد تدق،
وجلس كبير الخدم على طاولة الطعام
حاضناً الخادمة الثانية فوق ركبتيه
تلك التي كانت دوماً حذرة في أثناء حياة سيدتها. ■

قصائد من مجموعة: هذا الضوء

أنطونيو غامونيدا

Antonio Gamoneda

ت. علي إبراهيم أشقر (*)

أنطونيو غامونيدا

وُلد في أوبييدو عام **1931**، وتُوفيّ والده بعد عام من ولادته. وانتقل بعد ذلك مع أمّه إلى حيٍّ لعمّال السكك الحديديّة في ليون léon. وقد اضطُرّ إلى ترك المدرسة، فعلّم نفسه تعليماً ذاتيّاً، وعمل باكراً مراسلاً في أحد المصارف من عام **1945** حتى عام **1959**.

ديوانه الأوّل "الأرض والشفاه" الذي كتبه بين عامي **1947** و **1953**، لم يُنشر حتى عام **1987** مع أعمال أخرى. أمّا ديوانه الثاني **1953-1959** "تمرّد ساكن" فقد نُشر في مدريد عام **1960** ونال عنه الجائزة الثانية في مسابقة آدونايس للشعر.

ثمّ نشر عام **1987** ديواني (شواهد قبور) و (عـصر) الـذي نـال عنـه جـائزة الأدب الوطنية، و(الضائعات يحترقن) عام **2003** وثيثيليا عام **2004**، وبعد ذلك جمع شعره كلّه في مؤلّف واحد سمّاه (هذا الضوء).

يُعدّ غامونيدا أحد كبار الشعراء المعاصرين في أسبانيا. وهو يكتب قصيدة النثر، وقد اصطبغ شعره بذكريات الطفولة واليتم والفقر والقمع والموت. شعرٌ شديد الكثافة ومتوتّرٌ

(*) مترجم عن الإسبانية. له ثلاثون كتاباً مترجماً في المسرح والقصة والرواية والبحث. عمل في حقلي الثقافة والإعلام

كالخيط يكاد ينقطع، لكنّه قاتم جداً ويخلو من شيء اسمه الحبّ؛ ولو قلنا عن هذا الشاعر "الفرح ليس مهنته" لَمَا جانبنا الصواب. وقد عبّر هو نفسه عن ذلك:

..... كنت أريد

أن أُطلق صوت فرح.

ربما كان صوتي من مادّة حزينة

وهو لا يني عن صوغ لغةٍ شعريةٍ خاصّة به. فيستعمل صيغاً ومفرداتٍ ومعاني قديمة فيعطيها دلالات جديدة.

هذه القصائد من ديوان (شواهد قبور) المنشور ضمن المؤلّف الجامع (هذا الضوء). وقد وضعنا لبعضها عناوين لم يعنونها الشاعر.

عصر مُلتبس

كان عصراً مُلتبساً من العصافير. لا ضوءَ آخرَ
غير ضوء ملاءةٍ بيضاءَ كبيرةٍ نجهل لحمتها. والكلس
-يغلي- يهدّده الظلام، والممرات تقود إلى دهليز
الخوف فتنحني بعضُ الأمهات ليستمعن إلى
بكاء أبناءِ أُمسِك بهم من صدارهم الدامي.

صار الكركم داخل فمي. والحسد يندلق كالزيت
على كرتون أصفر، والبائس المعذَّب(1) ينزل ببطءٍ حاملاً
سلّةً من الغضب إلى حيث الرحمة.

اليوم يوم الفولاذ، وبريقه يتغلغل في عيون
الموتى. يا أمّاً من غير تمييز، حرّريني ممّن
يختبيء بين الحمائم وغطّي وجهي، حرّريني من يوم الجمعة.

أغنية الجواسيس

لا صحّةَ، لا راحةَ. فيأتي الحيوان القاتم
وسْط الرياح، وتُجرى قُرعةٌ(2) على الرجال تحت أرقام
التعاسة. لا صحّة، لا راحة. وينمو خوار
أسود، فتتوسّط أنت أحزان خيوط السداة (تحت شمس
ملحّة، وفي حوضٍ من البكاء، وفي جذر التطيّر البنفسجي).
والأمّهات الأرقات، تلك اللواتي يسكنَ زنزانات البرق،
يزلقن نظراتِهنّ على غابة من شواهد القبور.

أما زالت العصافير تئنّ؟ كلّ شيء دامٍ. وأنا أصمُّ في
قاع الموسيقى، أيجب أن ألحّ أيضاً؟ هناك رقابة على
الحدائق المعترضة بين روحي ودقة الجواسيس
هناك رقابة على الكنائس.

احترسي من التكلّس ومن الزنى بالمحارم، احترسي
أقول، من نفسك، إسبانيا.

قذارة المصير

مَنْ يُطلق الصيحاتِ وسْط الشوارع البيض؟ مَنْ
يُعلن عن الصيف بأجراسٍ رهيبة؟ قلبي يستمع
إلى النّمال، قلبي يستمع إلى الميت الكبير في
أبديّته الدامية. ويدخل الظلام المرايا،
والمتسوّلون يتدرّبون على الوشاية.
تُشعل القسوةُ شموعَها فتستعر جفونُ
النائمين الكبار. ويصبّ أحدهم السمّ على اللسان الذي
يحيّي الشفق فتحترق، أنثرُ راياتٍ وسْط الغار.

الأمل يساكن الفولاذ، والجُبن هو وطننا
الأخصب. لكنْ، تأمّلْ أخيراً، الميْتَ الحقيقيّ،
إنّه يتغذّى من زهرةٍ موبوءة، وما زال رشيق القوام في النزْع
وما زلت أسمع في شفتيه الأنينَ الذي يذكر اسمك.(3)

أسد طَبَرة

إنّه صمتُ النّمال ورعشةُ الحلفاء. آهٍ، يا قلباً
يصرخ أمام المخازن. لا وجودَ للسبوت حقّاً فتنزل
أنت إلى الكنائس وإلى شقق الموت. والأفاعي
تزحف فوقَ أكوامٍ من الحجارة المهشّمة.

أرى الشبيبة عمياءَ في الأفنية، وأرى زهمَ الرفض،
الأسودَ. ولسانُك يتوهّج وسْط العساليج، والطّهرُ
لا يمتدّ فيُخلي أقسام الشرطة من ساكنيها. آهٍ، يا قلباً
يصرخ في أرض لا تُنسى، في بلدٍ حيثُ العصافيرُ تنتحر
عند الصباح (كذلك الرفيق وسط البؤس والبرق).
فيا عجوزاً عنيداً أمام جذْمِ الحصيد، يا عجوزاً ما تزال تبكي
على جراحٍ خصيبة، أعطِني سَوطَكَ، ودموعَك، ولا
تتركْني بعد الآن.

أنت تُحتضر إزاء المرايا، ولا تنزع عن وجهك وجهَ
أمّك البارد. أنت لم تضعْ بعدُ، فأعِزْني شيئاً، أعطِني
حريقك وشفقتك العقيم، ونعليك وفتوق جسمك
وأغانيك(4) وإعصارَ كآبتك، وإنذاركَ الأسود بإصبعك الكبيرِ
كي لا أموتَ بعدُ من موتٍ رديء.

محتوى العصر

ذلك الهواء الواقع بين الوهج والموت،
صار مادّة لا تستطيع محوَها الآيامُ ولا الرياح.
محتوى العصر هو هذه الأنسجةُ الشفّافة.

إنها علامات صحيحة وغيرُ مفهومة، وهي في داخلي
بقوّة جرحٍ، وتستعرُ بعضُ الأرقام في عيني.

إعلانٌ أسود

لاشيءَ يخفى على الباشق الساكن، وتستعرُ عيناه الصفراوان،
وهذي هي حكايته، مياه مريضة، وتسوّل وجوه
غير مرئيّة.

لا تزنِ بالمحارم في الخزائن، واحذرْ هي تضمّ ربواً
وآثاماً وأرواحاً،

وربّما أيّاماً وأجنحةً يائسة.

اجلس الآن وتأمّلِ الموت.

جاءت الأرقام

كنتُ اليوم في لسانيك كليهما حزيناً،
في اللسان الذي يتحدّث عن الرحمة
وفي اللسان الذي يستعر سرّاً.

وعلى سلكين شائكين وضعتُ أملي،
وهاأنا ذا أرى موتين في حياتي

تانغو الرحمة

إنها صوف الحياة الأخير،
هناك سُكّر وحبّ، هناك رقباء
داخل طيّات قلبي.
وما تزالين فقيرةً بلطف في داخلي.

وجود

أنا من بدأ ألا يكون
أنا الذي مازلتُ أبكي.

ما أبعثَ على الملل أن تكون اثنين عبثاً.

1ـ Juan Galea في الأصل. وكلمة juan اسم علم إذا أضيفت إليه كلمات أُخَر أعطى معنى خاصّاً. و galea تعني في منطقة ليون قارباً، ومنها galero، وهو المحكوم عليه بالأشغال الشاقة بالتجذيف في القوارب.

2ـ extracción يستعملها الشاعر بمعنى قديم، وهو ضرب من ضروب اليانصيب.

3ـ لعلّه يشير إلى فرانكو لمّا تجمّع الناس حول قصره وهو يُحتضر، فقال: إلى أين يذهب الشعب الإسباني؟

4ـ alondras في الأصل، أي قبّرات، والقبّرة معروفة بحسن صوتها. ■

قصائد من نوع آخر

للشاعر الأرمني هوفهانّيس كريكوريان

ت. مهران ميناسيان

هوفهانّيس كريكوريان

شاعر ومترجم معاصر من جمهورية أرمينية، ولد في العام 1945 في مدينة كومايري.

في العام 1970 أنهى دراسته في جامعة يريفان متخصّصاً في مجال الترجمة الفورية.

خدم في الجيش بين العامين 1971-1973، ومن ثمّ عمل في بعض الصحف الأرمنيّة كمترجم.

من دواوينه نذكر:

- «أغان بلا موسيقا»، يريفان، 1975.
- «خريف من نوع آخر تماماً»، 1979.
- «مطر بمناسبة حزينة»، يريفان، 1982.
- «ساعات بطيئة»، يريفان، 1986.
- «ملائكة من سماء الطفولة»، يريفان، 1992.
- «نصف الزمن»، يريفان، 2002.

في العام 2004 صدر أول كتبه النثريّة وهو بعنوان «المايسدرو».

كتب للأطفال أيضاً، وترجم الكثير عن الروسيّة والإسبانيّة، وأمّا أعماله فتُرجمت بدورها إلى عددٍ من لغات العالم.

حصل على عدد من الجوائز الأدبية من أرمينية وخارجها.

يَشْغل الآن منصب نائب رئيس اتحاد الكتاب في جمهورية أرمينية.

في قصائده يرسم كريكوريان المصير الصعب لوطنه وشعبه، ويقدِّم نقداً لاذعاً لرجال السياسة والحكّام، ويرسم كذلك وضع أرمينية الصعب بعد استقلالها في العام 1991، وهموم الفقراء والبسطاء.

كتاب مدرسي مختصر عن تاريخ الشعب الأرمني من أجل الذين لا يملكون وقتاً كافياً لمطالعة الكتب الضخمة ولا قابلية لديهم للقيام بذلك.

الفصل الأول: حقبة ما قبل التاريخ

هأنذا أعيش مع شعبي على هذه الحجارة
منذ حقبة ما قبل التاريخ.
أعيش على هذه الصخور وأنا عالق بشقوقها نوعاً ما،
لأن البساتين والحقول
والأراضي الخصبة غصبوها منذ زمن بعيد،
قالوا لنا، ما حاجتكم إلى الأراضي ؟
ما حاجتكم إلى البساتين والحقول ؟
ألستم أناساً أذكياءً مجدّين ؟
وبوسعكم عصر الخبز من الحجر
وعصر الثمار من الصخور وشقوقها...

الفصل الثاني: العصر الحجري

بعد ذلك أخذوا البحار وقالوا،
بما أنكم أناس أذكياء مجدُّون
فباستطاعتكم عصر المياه من السماء،
والإبحار في بحر الأفكار بحرية...
ثم أخذوا الدروب معلّلين ذلك
بأنّنا نملك خيالاً غنيّاً
وبمقدورنا أن نسافر بأفكارنا...
وفي الوقت نفسه نكون سعداء
في حال هبطت المصاريف إلى أدنى حدودها...

الفصل الثالث: عن الذي أخذوه في العصر البرونزي

وبعد ذلك بدؤوا بأخذ الخبز الذي
كنا قد عصرناه من الحجر.
قالوا، أنتم أبناء الله المحبون
وطلائع جيشه المقدّس،
ارحمو جيرانكم الذين لا يشبعون إلا من خبزكم،

أمَّا أنتم، وبما أنكم شعب قديم معذَّب
فإنَّكم تتحمَّلون الصعوبات
وبمقدوركم العيش دون خبز،
والاستفادة من خبز مغذٍ أكثر،
ألا وهو الخبز الروحي...

الفصل الرابع: عن الذي أخذوه في العصور الوسطى

وبعد ذلك أخذوا الأبواب،
بعد أن خلعوها من زوايا تثبيتها،
أخذوها وهم يلوموننا ويوبِّخوننا قائلين،
لقد وضعتم ما تملكونه تحت الأقفال عمداً
كي تثيروا الغرائز السوداء
في الأرواح الساذجة لجيرانكم البسطاء،
وبذا تجبرونهم على أن يتحمَّلوا المخاطر
كي ينقلوا من النوافذ
ما كان من اليسر نقله
من الأبواب المفتوحة على مصراعيها...

الفصل الخامس: العصور الحديثة: القرون 19-20-21

وقالوا أيضاً، أنتم الذين تتمتَّعون بسمعة شعب مسالم مضياف،
مع ذلك حاولتم المقاومة -
إنها طريقة ماكرة حاذقة،
كي تجبروا جيرانكم -
أولاد الطبيعة البسطاء المتواضعين
أن يقتلوكم مضطرين
وبذلك يلحقون الأذى بسمعتهم
أمام العالم أجمع،
وكانت تلك هي غايتكم الخفية...

الفصل الأخير: عواقب الانتصارات المعنوية والخسائر المادية

... وكانت ثمة أيام أخرى،
حينما كانت أبواب السماء مفتوحة
فنزل المنّ بغزارة كالعسل الطيب،
وغطّى بطبقة سميكة المراعي والحقول
والجبال والوديان،
وبعروقه توغّل في أعماق الأرض،
وحينذاك هجمت كل الزواحف والوحوش
من الجهات الأربع
ومزّقتها بشراسة إرباً إرباً
ثملة بالرائحة الذكية
... فبقيت في راحة كفّي بقعة صغيرة كذخيرة،
قطعة حلوى مقضومة من أطرافها الأربعة، اسمها... أرمينية.

* * *

إعلان من الشرطة

انتباه،
معلومة شيّقة جديدة،
في نهاية القرن العشرين، وفي الساعة 16 و15 دقيقة،
خرج الشعب الأرمني من وطنه
ولم يعد إليه ثانية.
علاماته البارزة هي،
شعب قديم ومعذّب،
شعب ذكي ومجدّ وصبور،
في عينيه حزن بلا حدود
وقلبه محطّم من أطراف عدة
نرجو من الذين يتعرّفون إليه
أن يُعلموا مجلس الشعب فوراً،
لأنه بحاجة إلى شعب لعدة أيام
لإجراء الانتخابات الجديدة...

* * *

قدّاس وجنّاز بمشاركة عدّة أحزاب

الحزب الأول يحب الشعب،
وهو يناضل بحماسة

كي يرفع من مستوى معيشة الشعب.
الحزب الثاني يحبّ الشعب كثيراً،
وهو يناضل ضد الحزب الأول بحماسة
كي يرفع من مستوى معيشة الشعب.

الحزب الثالث يحب الشعب كثيراً جداً،
وهو يناضل ضد الحزبين الأول والثاني بحماسة
كي يرفع من مستوى معيشة الشعب.

الحزب الرابع يحب الشعب أكثر من الآخرين،
وهو يناضل ضد الحزب الأول والثاني والثالث بحماسة
كي يرفع من مستوى معيشة الشعب.

وها هو الشعب البائس بالكاد يُرى من بين الأكاليل الملوَّنة الأنيقة
مغلق عينيه إلى الأبد، وهو الذي لم يبقَ منه سوى العظام
وهو محاط بحب الأحزاب الشامل...

* * *

الدستور

1ـ أنا هوفهانيس كريكوريان، مواطن من جمهورية أرمينية،
لي الحق في أن أستيقظ باكراً مع رجال الدولة
وأنا واثق من أن المسؤولين قاموا بكل ما يلزم
كي تشرق الشمس من الشرق

وتسيير الغيوم مع اتجاه الرياح
وأنا واثق أيضاً بأن الطيور ستغرِّد تحت نافذتي
مردِّدة تلك الأغنية التي
تمت الموافقة على ألحانها وكلماتها
باستفتاء شعبي...
2ـ لي الحق في أن أتجوَّل في جميع شوارع المدينة،
والوسيلة المرغوبة في التجوّل أكثر من سواها هي الأرجل،
ولكن لي الحق أيضاً في أن أبدي رأيي باطنياً بحرية بعيداً عن كل الذين يسيرون
بسيارات المرسيدس وبـ BMW والجيب،
على الرغم من أن الطريقة الأكثر شيوعاً
هي السُّباب بصوت عالٍ...
3ـ لي الحق في أن أنظر بحرية
من خارج نوافذ المطاعم والبارات والكازينوهات
وأن أُبهر بما في داخلها من أثاث فاخر
ولي الحق كذلك في أن أتابع من وراء الستار
كيف تلهو القيادة السياسيَّة ورجال الاقتصاد،
وكيف يبعدونني بمساعدة حرَّاسهم
مستفيدين من الحق الذي منحه إياهم الدستور،
لي الحق حينذاك أن أُعبِّر عن مشاعري بالصراخ،
على الرغم من أن الطريقة الأكثر قبولاً
هي الابتعاد منحني الرأس.
4ـ أنا متأكِّد من أن الحكومة ستضمن حقي
في أن أشيخ،
وأنا متأكِّد كذلك بأنني سأمضي أيامي الأخيرة بأمان
في إحدى دور العجزة التي ترعاها الحكومة،

وأنا واثق كذلك بأن لي الحق
في أن أُدفن في إحدى الزوايا المهملة
من الفسحة الواسعة لتلك الدار،
وذلك عندما يأتي الوقت كي أستفيد
من حقي المقدّس في أن أختار بين الموت والحياة،
وأنا، بالتأكيد، سأختار الموت،
على الرغم من أن الطريقة الأكثر شيوعاً
هي الموت ميتة الكلاب...

* * *

جلسة رسمية عن نهاية العالم وانتهاء التاريخ

كانت الصالة الرئيسية لأولى مدن الدولة
قد زُيِّنت ببهاء، ولكن ببساطة وذوق
ودون مبالغات في الإسراف الذي يبهر العين
وهي ظاهرة خاصة بالدول النامية،
وهذا ما مدحه ممثلو السلك الدبلوماسي
وهم يشدُّون يد الرئيس باحترام
ويبتسمون بحزن، وهم بالكاد يوسِعون قلقهم الصادق
في الإطار الصغير للسياسة.
كانت الصالة ممتلئة بالكامل،
والناس يأتون ويأتون،
فالفضول كان كبيراً جداً،
إذ كانت نهاية العالم
وليست نهاية دولة واحدة فقط - كما هي العادة -
وهذا الأمر لم يكن نادراً فحسب،
بل هو يحدث للمرة الأولى، وربما... للمرة الأخيرة.
وكانت بطاقات الدعوة ما زالت تباع خارج الصالة
وقد وصلت أسعارها إلى أرقام خيالية.
- العالم ينتهي دون معارضة.

وفي الساحة كانت ثمة مظاهرة احتجاج،
بطاقة دعوة واحدة
للحزب كله...!
... وأخيراً عُزف النشيد الوطني ورفرف علم الدولة
ومن ثم بدأ في الانحناء رويداً رويداً.
كان فصل الخريف، والأسقف هو الذي قطع الصمت أولاً
وبارك نهاية العالم ودعا المؤمنين إلى الصلاة.
كانت السماء تمطر بهدوء،
والجميع كانوا يصلُّون،
الوزراء، وأعضاء مجلس الشعب
والموظفون من المراتب العليا،
وكذلك الغشَّاشون العاديون والمرتشون
والطفيليون الذين لا مراتب لهم
لكنَّهم دوماً يظهرون في الصفوف الأولى،
ويحضرون جميع حفلات الاستقبال والولائم والاجتماعات،
في هذا اليوم أيضاً
لم يكن باستطاعتهم أن يغيبوا عن الاحتفال الأخير والأكثر رسمية.
كان سير الكرة الأرضية يتباطأ بشكل ظاهر،
عندما قُرئت كلمة رئيس الأمم
الذي قال فيها بشكل خاص
بأنه، وعلى الرغم من أن تاريخ البشرية مليء بالحروب
والصراعات الدموية بين الأمم،
إلا أن العالم والتاريخ ينتهيان بسلام ووفاق تامَّين،
وهذا - وعلينا ألا ننسى ذلك -
قد تمَّ بفضل الجهود الجبَّارة لهيئة الأمم.
وبعد ذلك، وتحت وابل التصفيق الحار،
صعد رئيس الحكومة إلى المنصة
وألقى كلمة قصيرة ومؤثِّرة،
لقد أعلن بفخر واعتزاز بأنَّ الفترة الحالية للحكومة
تنتهي في ظروف تمتين أسس الدولة على أعلى مستويات التقدم،

ومن ثمَّ تطرَّق إلى الشق الذي حدث في ميزانية الدولة
والذي كان يمرُّ بصدفة عجيبة
من تحت الصالة الرئيسية تماماً،
وأضاف بأنَّه لولا قروض البنك الدولي
لكان من الصعب
العيش إلى نهاية العالم.
كانت الليلة الأخيرة تتكاثف من وراء النوافذ،
وكان القمر
يلامس تنورة الكرة الأرضية
وكان الجميع ينتظرون كلام الرئيس
وهم أصغوا إليه باضطراب وهم واقفون،
وكان كلامه على الأغلب عن الرواتب والإعانات،
وعن تأخير صرف الرواتب...
وفي نهاية كلامه أضاف الرئيس آسفاً
بأنَّه لو تأجَّلت نهاية العالم شهراً واحداً فقط
لكانت الديون قد سدِّدت بكاملها.
ومن ثمَّ رفع يده إلى الأعلى مودِّعاً
وهمس بصوت خافت سُمع من قِبل أصدقائه فقط:
- سنلتقي في العالم الآخر. لا تنسوا النساء.
وتمنَّى ليلة سعيدة للجميع،
ليلة... بلا شروق.

* * *

حالة الطقس

في الربيع تُزهر الأشجار،
في الربيع ننتخب رئيساً جديداً وننتظر
آملين أن يتغير شيء ما في الصيف.
في الصيف تنضج الثمار،
في الصيف ننتخب أعضاء مجلس الشعب الجدد وننتظر

آملين أن يتغير شيء ما في الشتاء.
في الشتاء يسقط الثلج،
كل شيء يموت ويخمد في الشتاء،
ونحن نموت وننتظر
آملين أن يتغير شيء ما في الحياة الثانية.

* * *

آدم

لم أغضب كثيراً عندما طردوني من السماء.
كان الرب عادلاً عندما أغلق أبواب الجنة
بدويّ من ورائي،
لم أغضب كثيراً عندما ظهرتُ عارياً
في الشارع ليلاً، في بلد ذات حجارة
من غير أن أحمل معي قرشاً واحداً،
ومن دون اختصاص في العمل
ومن غير أن أملك أسهماً ولا أي حق في التملك،
ولا حساباً في البنوك...
كل ذلك هباء...
كان غضبي لا حدود له
عندما استرسلوا في القهقهة طويلاً
في مكتب إحصاء العاطلين عن العمل
حين علموا
بأنهم طردوني من عملي السابق
بسبب تفاحة واحدة فحسب.. ■

الورد في المزهرية

- من الأدب السلوفاكي -

بيتر ياروش

ت - د. غياث موصللي



بيترياروش

كاتب، مسرحي، سيناريست.

أحد أهم الروائيين المعاصرين السلوفاك

مواليد 22 كانون الثاني 1940 في قرية هيبا منطقة ليبتوف سلوفاكيا أنهى دراسته في كلية الفلسفة جامعة كومنسكي في براتيسلافا.

مؤلف للعديد من الروايات النثرية والقصص القصيرة والمسرحيات الإذاعية وسيناريو للأفلام الطويلة. نذكر منها بعد الظهيرة على التراس عام 1963، اصنع لي بحراً عام 1964، مينويت عام 1967، العودة مع التمثال عام 1969، بقع الدم 1970، النحلة الألفية عام 1979 (ترجمت إلى العربية)، رحلة ممتعة 1983، العين الطرشاء، الأذن الخرساء 1984، زواج الكلاب 1990، سفينة الحب عام 2000، وغيرها.

تمت ترجمة أعماله إلى العديد من اللغات العالمية، وهذا هو الكتاب الثاني المترجم إلى العربية.

الوردة في المزهرية

احتفلت بعيد ميلادي الخمسين كما يتوجب أن يحتفل به أي رجل في سني، وفي مركزي. قمت كما جرت العادة في مدينتنا الصغيرة، بحجز مطعم «الأيام الثلاثة» العائد إلى صديقي «سومور» ودعوت ما يقارب المائة شخص، ولكن الذين حضروا كانوا أكثر من ذلك بكثير. أكلوا، وشربوا، وأنشدوا، ورقصوا حتى مطلع الفجر.

زوجتي «لوتسيا» تجايلني في العمر، ويأتي عيد ميلادها بعد نحو شهرين من تاريخ ميلادي، لذا اقترحت عليها حين اقترب موعد عيد ميلادها ـ عن حسن نية بالطبع ـ أن نحتفل أيضاً في المطعم ذاته عند صديقي «سومور»، هنا لدهشتي رفضت اقتراحي بشدة، وسوّغت رفضها قائلة: لن أحتفل، وزيادة على ذلك رجتني بألا أذكر أمام أحد أنها بلغت الخمسين لأن هذا الأمر يشعرها بالحرج، كما طلبت مني أيضاً أن أقسم على ذلك. عللت طلبها بأنه آت من طبيعة الأنثى ورغبتها الأزلية في لعب دور الصبية التي لا تهرم؛ لذا سايرتها، واحترمت رغبتها، ومع ذلك لم أتردد في يوم عيد ميلادها عن شراء خمسين وردة بلون المخمل الأحمر رغبة مني في مفاجأتها، وإدخال الفرحة إلى قلبها، ولا شيء غير ذلك. وضعت باقة الورد في مزهرية مناسبة من الكريستال فوق الطاولة التي تتصدر غرفة الجلوس، وجلست أنتظر عودتها من العمل بفارغ الصبر.

تعمل «لوتسيا» أخصائية في أحد مراكز البحوث البيولوجية، وكان قد مضى على زواجنا خمس وعشرون سنة، ولأننا لم نرزق بأولاد فقد أخذ العمل حيزاً كبيراً من اهتماماتها، ومن ثم من وقتها. وفيما يتعلق بي، فأنا أعمل في يومية «نوفوستي» للأنباء بوصفي صحفياً ومصوراً، ولكن «لوتسيا» مع الأسف لا تحترم مهنتي، وتعدّني إنساناً مهملاً، وخمولاً، ومستهتراً لا يمكن الوثوق به، ومع ذلك، وبالرغم من تلك النواقص، والسلبيات، كانت حياتنا الزوجية مقبولة، وتسير بشكل جيد، وربما سبب نجاحها ـ حتى الآن على الأقل ـ آت من كون أحدنا يكمل الآخر. لكن زوجتي في بعض الأوقات ـ ولا سيما حين أتأخر في العودة إلى البيت بسبب ذهابي مع زملائي لاحتساء الجعة ـ لا تتردد في تحذيري وتذكيري برغبتها القديمة والمستمرة في إعادة تربيتي من جديد، لكن جهودها مع الأسف لم تؤت ثمارها، ومن ثم لم

تحصل على النتيجة التي كانت تتوخاها.. عادت إلى البيت في ذلك اليوم على عكس توقعاتي مبكرة بعض الشيء، وهنا بادرتها، وهي في عتبة البيت بالسؤال:

ـ كيف الأحوال عندكم في الشغل، وهل هنؤوك، واحتفلوا بعيد ميلادك؟ وهل أهدوك شيئاً، أو رفعوا مرتبك؟

ـ لا.. لا ردت على سؤالي، وأضافت دون رغبة، وبحدة مبالغ فيها:

ـ لم يقل لي أحد شيئاً، ولم يتذكر أحد أن اليوم عيد ميلادي...

ـ وكيف ذلك؟ سألتها مستغرباً.. وأضفت: إنهم يعرفون في الديوان يوم ولادتك بالضبط.. إن مسؤولة الذاتية في مؤسستنا تنبهنا قبل أسبوعين على الأقل على مواعيد الميلاد، وأيام الاحتفال بالاسم أيضاً..

ـ بالطبع.. ردت علي بسخرية: لأنكم تنتظرون هذه المناسبات بفارغ الصبر، ولا هدف لكم سوى السكر، وإشباع البطون.. بتلك العبارة أنهت كلامها ثم أدارت لي ظهرها، وتركتني، ودخلت إلى غرفة الجلوس. فجأة سمعتها تصرخ بأعلى صوتها، وهذا جعلني أعتقد أني ربما نجحت في إدخال السعادة إلى قلبها كما رغبت، وفاجأتها بالورد. ولكن حساباتي لم تكن في محلها، وعرفت مباشرة من ملامح وجهها أني أخطأت التقدير..

ـ وكيف تسمح لنفسك، وما هذا الذي فعلته؟ بدأت تصرخ في وجهي..

ـ اشتريت لك الورد! أليس اليوم عيد ميلادك؟.. بدأت أدافع عن تصرفي، وفي الوقت ذاته انتابني شعور بالحرج.

ـ وهل رآك أحد؟ سألتني.. تذكر.. هل رآك أحد وأنت تحمل باقة الورد.. بدأت تحقيقها معي.

لم أفهم سبب غضبها، ولكني مع ذلك أخفيت عنها لقائي العابر مع جارتنا في مدخل العمارة.. جلست متعبة، وأسندت رأسها إلى كفيها. حملت كرسياً، واقتربت منها، وجلست أمامها وسألتها ـ متصنعاً الهدوء ـ عن السبب الذي يدعوها إلى إخفاء حقيقة سنها.. لا أريد أن أبدو عجوزاً، ولن أكون، ردت بإصرار، وتابعت حديثها.. وكلما كنت أنصت إليها ازداد استغرابي، وللحظة راودني شعور غبي بأن تلك الإنسانة

ربما فقدت عقلها، ولكني مع ذلك تجاوزت الأمر حين فكرت ملياً بكلامها، ووجدت فيه بعض المنطق، وفي أسوأ الأحوال لم يكن يخلو من الطرافة، ويستحق مني بعض الاهتمام.. أخذت عليّ في البداية عدم اكتراثي بنوعية عملها، وصورتني على أني إنسان سطحي، وأن تفكيري لا يتعدى مناقشة التفاهات اليومية، وبأني أستخف بالأشياء الهامة، وأتعلق بالقشور التي لا تسمن، ولا تغني عن جوع.. وهي على العكس مني، تبحث على الدوام في قضايا ذات أهمية، وفائدة علمية..، ولو نجحت الأبحاث التي تعملها، فإن ذلك سيعود بالنفع على البشرية.. لم يراودني أدنى شك في ذلك.. أجبتها على اتهاماتها الظريفة بصراحتي المعهودة:

ولكن بما أنك بدأت الحديث عن البحوث.. فهل يمكنك أن توضحي كلامك بشكل أدق؟ وما الذي تريدين الوصول إليه في أبحاثك؟ سألتها بإصرار. شعرت أنها فوجئت بسؤالي، ولم تكن تتوقعه، لذا ترددت في الجواب، وهنا أضفت ملاحظة ساخرة، وقلت لها: .... إن لم يكن عملك بالطبع يستوجب السرية، أو أنك أقسمت على إبقائه سراً.. قاطعتني حين شعرت بنبرة التهكم في سؤالي، وقالت: إن البحث العلمي الذي تقوم به يتناول بشكل أساسي كيفية الوصول بالإنسان إلى الأبدية..

لا أفهمكِ بشكل جيد.. تمكنت أخيراً من الرد عليها، وهنا لمحت في عينيها بريق الانتصار:

ألا تصدقني؟! سألت، وهي تبتسم.

لا، لا، وكيف لي ألا أصدقك، وهل يمكن أن يخطر ببالي شيء من هذا؟! طمأنتها.. ـ أو ربما تظن أني فقدت عقلي.. تابعت ابتسامتها. ـ لا.. لا أظن ذلك، وأضفت: كل ما في الأمر أنني لا أفهم طبيعة عملك.

ـ حسناً سأخبرك على المكشوف، وبكل صراحة.. قررت بشكل مفاجئ..

ـ إننا في عملنا نبحث عن «إكسير» الحياة، أو عن حبوب تكفل استمرارية الحياة، أو إطالة عمر الإنسان بحيث يمكن لتلك الحبوب في البداية أن توقف شيخوخة الخلايا البيولوجية، ومن ثم شيخوخة الإنسان، وتتسبب في تجديد الشباب، وإن نجحت بحوثنا فإن ذلك يعني أنه بمقدورنا إطالة عمر الإنسان، وفي نهاية الأمر ـ وهذه صرعة العمر ـ سنجعل منه إنساناً أبدياً لا يموت، ولا يفنى..

ـ وهل أنتم جادون في بحوثكم.. قاطعتها.. إن الأمر يبدو مستحيلاً على الأقل في نظري..

ـ كنت متأكدة بأنك لن تصدقني، ولكنك أنت من سأل عن نوعية عملي...

ـ لا، لا يمكن تصديق كلامكم، لأنه يخالف البيولوجيا، والطبيعة البشرية، وقوانينها، وبالطبع يخالف تعاليم «الإنجيل»... أنت من الطين وإلى الطين تعود، وبذلك أفرغتُ ما بجعبتي من كلام دفعة واحدة..

ـ إنك مخطئ، قالت معترضة، وأضافت.. لا يوجد في البيولوجيا ـ على عكس القوانين الفيزيائية ـ أي قانون يحدد الموعد النهائي لحياة الكائن البشري، وهذا يسوقنا من الناحية النظرية إلى التفكير بأن الأبدية أمر يمكننا الوصول إليه..

ـ لا أؤمن.. أجبتها بشكل قاطع..

ـ حسناً.. قالت، وهي تضحك، وأضافت: لنترك الأبدية جانباً، ولكن فيما يتعلق بإطالة العمر، وأقصد عمر الإنسان، هناك العديد من الأمثلة القديمة.. قالت ذلك بكثير من الحماسة.. وبما أنك ذكرت «الإنجيل»، فهناك الكثير ممن عاشوا في العهد القديم لمئات عدة من السنين، خمسمائة، سبعمائة، وحتى تسعمائة عام.. كما توجد أخبار من العصر الهندي القديم «مهابهاراتا» تتحدث عن وجود سائل سِحري غير معروف لنا الآن، يمكنه تمديد حياة الإنسان إلى عشرة آلاف سنة.. وشيء مشابه تجده مدوناً في التاريخ الإغريقي القديم عن «ميكاستنسي، وستاربون»؛ حيث يشيرون فيه إلى وجود حبوب تطيل العمر، وتركيبها محفوظ بسرية مطلقة، كما أن الكتابات الصينية القديمة تتحدث عن أشياء مشابهة..

ـ تريدين أن تقولي.. قاطعتها: إن جميع تلك الأخبار القديمة مثبتة، ويمكن تصديقها، وأخذها على محمل الجد، وأضفت مؤكداً لها: كل تلك الأخبار ما هي إلا عبارة عن تعابير مجازية أو تضخيمات شعرية هدفها الأساسي الإشارة إلى عظمة الملاكين، والملوك، والقواد، وقدراتهم الخارقة لكي تجعلنا نميزهم عن الناس العاديين.

ـ أرى من واجبي مخالفتك الرأي.. قالت بعد لحظات، وأضافت: إن التخيلات العصرية التي تم البرهان على صحتها يمكن أن نجد فيها تشابهاً جزئياً مع النصوص المقدسة من العصور القديمة، لأن الحضارات القديمة كانت تتعامل مع معارف عميقة لا يمكن تفسيرها..

ـ لو كان ما تقولينه صحيحاً لكنّا وجدنا بيننا الآن أناساً تتراوح أعمارهم بين الألف، وعشرة آلاف سنة.. أجبتها، وأنا أضحك، وكانت تعابير وجهي تدل على عدم اقتناعي بكلامها..

ـ بالرغم من أنك تهزأ من كلامي.. بادرتني بمنتهى الجدية، إلا أنك لا تعرف كم اقتربت بشكل غير مباشر من الحقيقة. هناك العديد من البراهين التي تؤكد طول عمر الإنسان في الحقبات السابقة، ولكي تقتنع بكلامي، سوف أذكر لك على الأقل حادثتين قام بدراستهما المؤرخ «الكسندر جوربوفسكي».. لقد تعمق المذكور في دراسة تلك الظواهر البشرية، وهي الآن معروفة للقاصي والداني، وتتحدث عن أناس عاشوا بشكل طبيعي لمدة مائة وثلاثين عاماً أو حتى مائة وأربعين.. الهندي «تباسفيدجي» عاش مائة وثمانين عاماً، وفي سن الخمسين تعلم الانتقال إلى حالة «سامادهي»؛ حيث تفارق الحياة جسم الإنسان بشكل افتراضي.. وتحمل هذا الإنسان البقاء في تلك الحالة مدة طويلة دون طعام أو شراب. لقد مات في عام ألف وتسعمائة وستة وخمسين، وقام العديد من الإنكليز الذين عاشوا في الهند بدراسة ظاهرة «سامادهي»، وأبلغوا الأوروبيين عنها. قمت بمقاطعة زوجتي بملاحظة عابرة، وقلت لها: يمكنني أن أوافق على كل ما ذكرته، وأغض الطرف عن التفاصيل.. ابتسمت، وهزت رأسها، وتابعت حديثها مؤكدة أن الأخبار الصينية تتحدث عن رجل يدعى «لي تشيخن ـ يونغ» وهو من مواليد عام ألف وستمائة وتسعين، ومات في عام ألف وتسعمائة وستة وثلاثين، وبذلك يكون قد عاش مائتين وستة وأربعين عاماً بالتمام والكمال، وتشير المعلومات التي بين أيدينا إلى أنه ترك من بعده أرملة يأتي ترتيبها الرابع والعشرين بين الزوجات..

نظرت «لوتسيا» إلى وجهي بفضول، وقرأت فيه علامات الريبة الواضحة. لم تعلق بشيء، ولكنها نظرت إليّ باستعلاء، وابتسمت في النهاية دلالة على انتصارها.

كان رد فعلي على كلامها أني أشعلت سيكارة، لم تسمح لي بإنهائها، لأنها بعد سحبتين أخذتها من بين أصابعي، وأطفأتها في الصحن.

ـ أراك عصبياً، ولكن انتظر لحظة أخرى.. رجتني، وتابعت: لو دونت تلك الملاحظات لكان بوسعك أن تكتب مقالة ممتعة.. لا بد أنك تتذكر فيلسوف العصور الوسطى الشهير «روجيه باكون» وكتابه «أسرار طول العمر» الذي يروي فيه قصة رجل ألماني يدعى «باباليوسا» أمضى سنين عدة في الأسر، وتعرف هناك إلى سر تحضير نوع من «الليكور»[1] الذي استطاع بفضله أن يعيش خمسمائة عام.. نظرت إلى «لوتسيا» بوجه شمعي منعني من تحريك عضلات وجهي، أو تصنع الابتسامة، ومع ذلك وجدت في نفسي القوة لأسألها إن كانت تصدق تلك الروايات؟...

هزت رأسها بكل جدية، وقالت: إن الفيلسوف «باكون» عندها موضع ثقة، وهي تثق بكلامه.. لم أجد في نفسي الرغبة في مجادلتها، ولهذا آثرت الصمت، ووجدته خير ما فعلت. لم أكن حتى تلك اللحظة أتوقع أي شيء يصدمني.. فجأة رق صوتها، وظهر بريق في عينيها جعلني أشعر بأنها كانت تروي حكاية لطفل قبل نومه: يقال إن الهندي «تاباسفيدجي» الذي تمكن من الانتقال إلى حالة «سامادهي» التقى في أحد الأيام بالقرب من سفوح جبال «الهيمالايا» أحد الرعاة، وعرف منه أنه أمضى حياته يقتات الفواكه والحليب فقط، ومع ذلك كان يبدو بصحة ونشاط كبيرين. لم يكن الراعي يتحدث لغة من اللغات المعروفة، بل كان يعبر باللغة «السنسكريتية» وهي لغة الهند القديمة. لقد أكد له الراعي أنه يعيش متنقلاً بين تلك السفوح الجبلية منذ خمسة آلاف سنة.. وأن سر بقائه على قيد الحياة طوال تلك السنين عائد إلى خلطة يعرفها، ولكن يحظر عليه كشفها.. سكتت «لوتسيا» عن الكلام، وجلست تنتظر رد فعلي. لم أجبها، وبقيت صامتاً لمدة طويلة، لأنني اكتشفت فجأة السبب الذي دعاها إلى إخباري بتلك الحوادث. كان بإمكاني أن أسخر من حديثها أو التعليق على روايتها، وإخبارها أن ما تفوهت به ما هو إلا عبارة عن

(1) الليكور: مشروب كحولي بطعم الفواكه.

خزعبلات وحكايات لا أساس لها من الصحة، ولكني ارتأيت البقاء صامتاً. فاجأها صمتي..

ـ أشعر أن حديثي قد أتعبك.. قالت..

ـ الأمر ليس بهذا الشكل أجبتها..

ـ وما الموضوع إذاً، سألتني..

ـ الموضوع أنك وزملاءك في مركز أبحاث البيولوجيا.

ـ ربما وأظن أني لست مخطئاً ـ تبحثون عن ذلك الشراب السحري الذي يطيل العمر! ـ لا لست مخطئاً.. ردت عليّ. ـ وهل توصلتم إلى نتائج ملموسة؟ سألتها بفضول. يمكن القول بأننا توصلنا إلى شيء.. أجابتني. ـ وكيف تعرفين، وهل جربتم ذلك السائل على حيوانات المخابر؟ ـ لا.. إننا نجربه على أنفسنا.. أجابت بكل ثقة. ـ ولماذا على أنفسكم.. لم أفهم قصدها.. ـ لأننا أفضل من يحكم على العقار، إن كان مجدياً أم لا.. وهل وجدتموه نافعاً؟ ـ نعم.. ردت بثقة.. إنني أشعر على سبيل المثال بأنني لم أتخط الأربعين من عمري، ولهذا السبب رفضت الاحتفال بعيد ميلادي الخمسين.. ـ هكذا إذاً!.. وهل أنت جادة فيما تقولين؟

ـ بالطبع جادة. نهضت من مكانها، وتمنت لي ليلة سعيدة، ولم تنس أن تطلب مني عدم إزعاجها قائلة: إني بحاجة إلى نوم عميق، وطويل.. أحسست بدوار في رأسي وبقيت جالساً في مكاني ساعتين على الأقل، وأنا أشعل سيكارة تلو الأخرى، وأحتسي الروم. وجدت نفسي في حالة يرثى لها، وكنت طوال الوقت أفكر في نفسي، وفي زوجتي، وفي حالتنا. وفجأة، ودون مقدمات أحسست أني رهن تهديد غامض لم أتبين معالمه، أو تفسيره في الحال..، وفي اللحظة التي أحست فيها بالثمالة، والإشباع من الدخان، ظهرت أمامي في المطبخ.

ـ لم تنم حتى الآن! قالت مستغربة..

ـ لم أنم.. أفكر طوال الوقت. أجبتها.

وبماذا تفكر؟

ـ اجلسي أمامي، طلبت منها بأدب. جلست، ولكنها رفضت احتساء الروم الذي قدمته إليها. تريدين معرفة ما أفكر فيه، سألتها. ـ أخبرني، ردت على الفور. ـ كنت

أفكر فيما سيحدث بيننا إن صغر سنك حقاً.. ـ ستعرف ذلك في الوقت المناسب.. ردت بثقة جعلتني أتجمد في مكاني، ثم نهضت واقفة وقالت: ظننت أنك تفكر في محتويات ذلك العقار السحري.. ــ أخبريني إذاً مم يتألف..؟ قاطعتها.. صمتت. وبدت أكثر جدية، ثم حولت نظرها عني، وأنا بدوري أحسست بضياعي، وخيبتي. ــ أعرف أنك لن تخبريني.. خرجت تلك الكلمات من فمي بصعوبة.

ـ لا يمكنني، همست، إنه سر من أسرار عملنا العلمي.. وأنا مسؤولة عن أي خطأ، وعن نتائجه.. لقد أقسمت.. وعليك أن تفهم.. لهذا السبب نقوم بتجربة العقار على أنفسنا.. ابتدأت أبحاثنا حين لاحظنا أن بعض الزهور تبقى منتعشة في أثناء وجودها في المزهرية، وتحافظ على جمالها فترة طويلة مقارنة مع غيرها.. ووصلنا إلى نتيجة مفادها أن وحيدات الخلية تتكاثر حين تكون الزهور في الماء، وتدعى بالإيطالية flagellata، ومفرزاتها تشكل الأجنة الأولى لإكسير الحياة، علماً أن الكمية المنتجة بتلك الطريقة قليلة جداً.. وربما يتوجب عليك أن تشرب سائل ألوف المزهريات لكي تصل إلى نتيجة.. بعد عشر سنين من البحث، والتجارب يمكننا القول إننا بدأنا نخطو في الطريق الصحيح، وربما ستجني ثمار تعبنا.. لا يمكنني أن أخبرك أكثر من ذلك لأننا حتى الآن لسنا متأكدين مائة في المائة.. إنني في واقع الأمر أخاطر.. فإما الموت أو طول العمر.. هل تفهمني؟ فهمتها، وحاولت في الوقت ذاته أن أستوعب ما ينتظرني.. أخذت أراقبها يوماً بعد يوم، وباستغراب أجبرت نفسي على الاعتراف بأنها شهراً بعد شهر تبدو أكثر شباباً وجاذبية.

افترقنا بعد سنة، وانتقلت لتعيش مع صديق يعمل معها في المجال نفسه، وجمعتهما رغبة واحدة. تأقلمت بصعوبة كبيرة مع وضعي الجديد. واستغرق مني التعود على العيش وحيداً في البيت شهراً كاملاً وضعت خلاله كل طاقتي في العمل، بدأت أكتب، وأصور، كما أمضيت نصف سنة في «كوسوفو» بوصفي مراسلاً ومصوراً ليومية «نوفوستي»... بعد عودتي أخذ العمل حيزاً كبيراً من وقتي. دونت مشاهداتي ويومياتي وعملت على إصدار ريبورتاج. كما تلقيت عرضاً لأشترك في معرض دولي للصور الفوتوغرافية النادرة، ولهذا أمضيت معظم وقتي في انتقاء الصور

المناسبة من بين مئات اللقطات، ويمكن القول إني نسيت «لوتسيا»، لولا أن الورود التي كنت أشتريها بشكل دوري، وأضعها في الفاز كانت تذكرني بها.

خرجت في يوم السبت بعد الظهيرة من المنزل، وكنت على موعد في الجريدة مع أحد الناشرين، وبينما كنت أتمشى بالقرب من الكنيسة شاهدت عروساً وعروسه يدخلان إليها. لم أكن فضولياً.. عروس؟ عريس؟ ولكني وجدت نفسي دون طول تفكير، ويمكن القول بحالة من اللاوعي أدخل مع المدعوين، واختلط مع اثنين أو ثلاثة من المصورين. نعم.. شعرت في الحال أني أعرف العروس، وربما أكون قد التقيتها في يوم من الأيام، وشكلها ليس بالغريب عني. قمت بتصويرها من زوايا متعددة، وخرجت مسرعاً إلى مكتب الجريدة. فوجئت بعد يومين، وأنا أتصفح الصور التي التقطتها يوم السبت أن تلك العروس ليست غريبة عني، وأني أعرفها جيداً. صبية في العشرين من عمرها كنت قد التقطت لها صورتين عن قرب: لا بد، وأني أعرفها من قبل، وفجأة صعقتني فكرة جهنمية جعلتني أهرع لأخرج من الجارور ألبوم صور زواجي، وأخذت أتصفحه بسرعة. صرخت من هول المفاجأة، يا إلهي إن صورة زوجتي «لوتسيا» قبل خمس وعشرين سنة، والعروس التي قمت بتصويرها في الكنيسة هما صورتان لشخص واحد، وحتى العريس كان شبهي، ولكني لم أكن أنا بالطبع.. لقد عادت «لوتسيا» ثلاثين سنة إلى الوراء! يا للهول، وهل هذا ممكن؟ ولكي أسترخي، وأصحو من الصدمة تناولت قدحاً فارغاً، وملأته بكمية لا بأس بها من الويسكي.. المهم في الأمر أنني عدت بذاكرتي إلى الوراء، ومررت من أمامي صوراً، ومقاطع من جمل، وأحاديث سابقة جرت بيننا... تسمر نظري في النهاية على الزهور المستريحة في الفاز، وفجأة وجدت نفسي أتذكر إحدى الجمل التي قالتها «لوتسيا»، وهي أن السوطيات في المزهرية مع الورود تنتج إكسير الشباب.. في لحظة اضطرابي وحنقي أخرجت الزهور من المزهرية، ورميتها في سلة المهملات، وهيأت نفسي لشرب ذلك السائل العكر ذي الرائحة العفنة.. لا.. لا.. وجدت نفسي أصرخ حين اخترقت أنفي رائحة العفونة المنبعثة من الماء التي أشعرتني بالغثيان: لا لن أشرب هذا السم، وبدلاً من شربه صببته في المغسلة.. وتوقفت منذ ذلك اليوم عن شراء الزهور ■

امرأة محترمة

كيت شوبان

ت: حسام الدين خضور

ارتبكت السيدة «بارودا» قليلاً، عندما عرفت أن زوجها يتوقع أن يزوره صديقه جوفرنيل لأسبوع أو اثنين في المزرعة.

تمتع الزوجان كثيراً خلال الشتاء، وأمضيا وقتاً طويلاً في «نيو أورليانز»، ومارسا أنواعاً شتى من اللهو والتسلية. فكانت السيدة بارودا تتطلع إلى فترة سكينة شاملة، والآن؛ إذ لا يعكر صفوها شيء، برفقة زوجها، يخبرها أن جوفرنيل سيأتي، ويبقى بصحبتهما أسبوعاً أو اثنين.

لقد سمعت عن الرجل كثيراً، لكنها لم تره قط. كان زميل زوجها في الكلية؛ أما الآن فهو صحافي، رجل مجتمع عابث، أو «ثري متبطل» ربما كان ذلك أحد أسباب عدم لقائهما في الماضي. لكنها على نحو لا شعوري، رسمت له صورة في مخيلتها: طويل، نحيل، ساخر، يضع نظارات، كما تخيلته يضع يديه في جيبيه. لم يعجبها. في الواقع، كان نحيلاً، لكنه لم يكن طويلاً ولا ساخراً، ودون نظارات، ولا يضع يديه في جيبه. وقد أعجبت به عندما قدم نفسه أول مرة.

لم تعرف سبب إعجابها به، وحاولت أن تعلل في سرها مصدر إعجابها جزئياً، ففشلت. لم تستطع أن تكتشف فيه أية ميزة من تلك الميزات العبقرية الواعدة التي أكد زوجها، غاستون، مراراً، أنه يمتلكها، بالعكس، جلس صامتاً متقبلاً أمام تلهفها الهاذر لتجعله يشعر بالألفة.

كان دمثاً على نحو تقبله أكثر النساء دقة، لكنه لم يرد مباشرة على استحسانها أو احترامها له.

حالما استقر في المزرعة، أبدى رغبةً في الجلوس في الرواق، في ظل أحد الأعمدة الكورنثية، يدخن سيجاره بكسل، ويصغي بانتباه، إلى خبرة غاستون كصاحب مزرعة قصب سكر.

كان، إذا غمرته النسمات المخملية الدافئة التي تحمل عطر الورد، يقول باسترخاء: «هذا ما أسميه حياة» سره، أيضاً، أن تألفه الكلاب الكبيرة التي كانت تدور حوله وتتمسح برجليه. لكنه لم يبد اهتماماً بصيد السمك أو رغبة عندما اقترح غاستون أن يفعلا ذلك.

حيرت شخصية جوفرنيل السيدة بارودا، لكنها أعجبت بها. في الحقيقة، كان شخصاً محبوباً مسالماً. وقد أقلعت عن حيرتها بعد بضعة أيام، مع أنها لم تفهمه أفضل مما فعلت في البداية، فشعرت بالامتعاض، وتركت زوجها بصحبة ضيفه معظم الوقت. ولما وجدت أن ضيفها لا يعير فعلها اهتماماً استثنائياً، فرضت عليه رفقتها، فاصطحبته في تجواله الكسول إلى الطاحون، ومشت معه في منطقة الصيد. وسعت بإصرار إلى اختراق التحفظ الذي غلف نفسه به، على نحو لا واعٍ.

سألت زوجها ذات مرة: «متى سيغادر صديقك؟ أشعر أنه متعب جداً».

ـ «ليس قبل أسبوع، يا عزيزتي، لكنني لا أفهمك، لا يسبب لك أية متاعب».

ـ «كنت سأفضله لو فعل؛ ولو كان أكثر شبهاً بالآخرين لاضطررت أن أتدبر أمري بطريقة ما، لأوفر له الراحة».

أحاط غاستون وجه زوجته الجميل بيديه ونظر في عينيها المضطربتين برقة مبتسماً. كانا يتزينان معاً في غرفة لباس السيدة «بارودا».

قال لها: «أنت مليئة بالمفاجآت يا حلوتي، حتى أنا لا أستطيع أن أتوقع كيف ستتصرفين في ظروف معينة». وقبلها، ثم استدار ليعقد ربطة عنقه أمام المرآة.

وتابع: «ها، أنت، تأخذين جوفرنيل المسكين على محمل الجد، وتثيرين مشكلة، وهذا ما لا يرغب به أو يتوقعه».

قالت ممتعضة كثيراً: «مشكلة! هراء! كيف تستطيع أن تقول هذا الكلام؟ مشكلة، حقاً! لكنك تعلم، أنت من قال إنه ذكي».

ـ «هو كذلك. لكن المسكين منهمك بعمله الإضافي هذه الآونة، وهذا ما دعاني لاستضافته، ليأخذ بعض الراحة هنا».

ردت غير راضية: «لقد اعتدت أن تقول إنه رجل أفكار. فتوقعته أن يكون ممتعاً على الأقل. سأذهب صباحاً إلى البلدة لأجهز ألبستي الربيعية. أخبرني عندما يرحل، سأكون في بيت خالتي أوكتافيا».

ذهبت في تلك الليلة، وجلست وحيدة على مقعد تحت شجرة البلوط الخضراء في طرف الممشى الرملي.

لم تعرف قط، قبل، أن كانت أفكارها وغاياتها مشوشة إلى هذا الحد، لم تستطع أن تجمع من أفكارها شيئاً إلا حاجتها الغريزية إلى مغادرة بيتها في الصباح.

سمعت السيدة «بارودا» وقع خطوات على الرمل. لكنها لم تتمكن من أن تميز في الظلام غير نقطة حمراء لسيجار مشتعل تقترب منها. عرفت أنه السيد جوفرنيل، فزوجها لا يدخن. تمنت ألا يراها، غير أن رداءها الأبيض كشفها. فرمى سيجاره بعيداً، وجلس إلى جانبها على المقعد، كأنه مقتنع بأنها لن تمانع حضوره.

قال: «سيدة بارودا، أخبرني زوجك أن أحضر لك هذا». وناولها وشاحاً أبيض شفافاً، اعتادت أن تغطي به رأسها وكتفيها. أخذته مغمغمة بكلمات شكر ووضعته في حضنها.

رد بملاحظة مألوفة عن تأثير الهواء المؤذي ليلاً في ذلك الفصل. ثم تفرس عميقاً في الظلام، ودمدم كأنه يخاطب نفسه:

«يا ليل الرياح الجنوبية، يا ليل النجوم القليلة الساطعة!

لا تزال ساكنة تومئ ـ».

لم تجب على هذه المناجاة لليل، التي لم تكن موجهة إليها في أي حال.

لم يكن جوفرنيل رجلاً حيياً أبداً، لأنه لم يكن يعي ذاته. ولم تكن أوقات تحفظه دائمة، بل نتيجة حالات مزاجية. فتبدد صمته لبعض الوقت في أثناء جلوسه إلى جانب السيدة «بارودا».

تكلم بحرية وحميمية، متردداً، متشدقاً بصوت خفيض على نحو يمكن سماعه بغبطة.

تحدث عن الأيام القديمة في الكلية، عندما كانا، هو وغاستون، يهتم كل منهما بالآخر كثيراً، عن زمن المطامح العنيفة الباهرة والآمال الكبيرة. وانتهى الآن إلى إذعان فلسفي لنظام الوجود ـ مجرد رغبة بأن يسمح له أن يبقى مع نفحة حياة حقيقية من آن إلى آخر، مثل التي يعيشها الآن.

استطاع ذهنها أن يلح بشكل غامض على ما كان يقوله. فوجودها الجسدي كان مهيمناً في تلك البرهة. لم تكن تفكر بكلماته، بل تنتشي بموسيقى صوته. أرادت أن تمد يدها في الظلام، وتدغدغ وجهه أو شفتيه بنهايات أصابعها المرهفة. ورغبت لو تقترب منه أكثر وتهمس عند خديه ـ لم تبال ماذا ـ لو تقدر أن تفعل، لو لم تكن امرأة محترمة.

لكن بقدر ما كان الدافع يقوى لتدنو منه أكثر، كانت تبتعد عنه في الواقع. وحالما صار بإمكانها أن تفعل ذلك دون فظاظة، نهضت وتركته وحيداً، هناك.

قبل أن تصل إلى البيت، كان قد أشعل سيجارة جديدة، وأنهى مناجاته لليل.

تاقت السيدة بارودا جداً إلى أن تخبر زوجها ـ الذي كان صديقها أيضاً ـ بتلك الحماقة التي امتلكتها. لكنها لم تستجب لتلك الفكرة التي أغرتها. فبالإضافة إلى كونها امرأة محترمة، كانت مرهفة الحس جداً، وتعرف أن ثمة مواجهات في الحياة، على المرء أن يقابلها وحيداً.

عندما أفاق غاستون في صباح اليوم التالي، كانت زوجته قد رحلت. لقد استقلت قطار الفجر إلى المدينة. ولم تعد إلا بعد أن غادر «جوفرنيل» بيتها.

كان ثمة بعض الكلام عن دعوته في الصيف التالي. تلك كانت رغبة غاستون القوية، التي تراجعت أمام معارضة زوجته الشديدة.

ومع ذلك، قبل أن تنتهي السنة، اقترحت أن تسمح لـ جوفرنيل بزيارتهما ثانية. كان ثمة دافعٌ مستقلٌ تماماً. ورحب زوجها مندهشاً بالاقتراح الذي قدمته هي نفسها.

قال: عزيزتي، أنا سعيد، أن أعرف أنك تغلبت على كراهيتك في النهاية؛ إنه لا يستحقها حقاً.

ردت ضاحكة بعد أن طبعت قبلة رقيقة على شفتيه: «آه، لقد تغلبت على كل شيء! سترى، في هذه المرة، سأكون لطيفة تماماً معه». ■

عندما أصبح القمر نجماً

كاثلين جيرارد (Kathleen Gerard)

ت: محمد شريف الطرح



WHEN THE MOON BECAME A STAR

كاثلين جيرارد Kathleen Gerard

عندما ظهرت قصة (عندما أصبح القمر نجماً) تم نشرها في عدد من الصحف والمجلات الأدبية، فضلاً عن تقديمها في الإذاعة الوطنية. وتم ترشيح قصتها القصيرة للجائزة الأدبية الوطنية (أفضل الأصوات الأمريكية الجديدة)، وحصلت على جائزة بيريللو (للكتابات الإيطالية الأمريكية). كما جرى تقديم مسرحياتها في برودواي في نيويورك. وهي تقيم في نيو جرسي الشمالية.

كنت أعتقد أن السبب الوحيد الذي جعل أمي لا تجهض بي هو أنني سأقوم بأعمالها ـ مثل الطبخ والتنظيف والغسيل والكي، وحتى شراء الأغراض من السوق. وكما ترون، لقد تركنا أبي عندما كان عمري ستة أشهر. والقصة كما ترويها أمي أنه خرج ذات ليلة ليشتري دواء للطفلة، واختفى من فيرجينيا الغربية مباشرة، ولم يعد يرى فيها مطلقاً. ومنذ أن غاب والدي كانت أمي تعمل نوبتين في المقهى، تبيع الأواني البلاستيكية الحافظة، أو تبحث عنها بين الأغطية مع زوجها، داريل(Darryl) الذي يمضي معظم وقته يقضم المكسرات، بينما كان يتقاضى تعويضات البطالة.

ومنذ اللحظة التي بدأت أزحف بها، جعلتني أمي أزحف تحت السرير حتى أصل إلى الغبار. وهذا هو السبب في أنني، ما إن تخلصت من الحفاضات ولبست السروال، حتى كنت أقوم بإفراغ أوعية القمامة في يوم القمامة. وأذكر أنني عندما تعلمت ركوب دراجة تعليم المشي بدأت أميز بين الأشياء البيضاء والأشياء السوداء. وعندما بدأت بوضع لساني في الفجوة التي خلفها سقوط سني الأول، كانت رؤوس أصابعي التي نبتت فيها الأظافر تعبث في أكوام التربة في الأرض، وأنا ألقي بقرص اللحم من يدي.

كلما كبرت كنت أدرك أنني لست مثل الأطفال الآخرين ـ الذين يتحدثون عن دروسهم في رقص الباليه أو في العزف على البيانو، وحتى كان بعضهم يتحدثون عن دروسهم في رياضة الكاراتيه. وما كنت أحلم بأن أحدثهم عن المنظف الجديد الذي استخدمته في كشط الدهن المحترق عن موقد الغاز. وكنت أصاب بدهشة كبيرة عندما يفتح أطفال آخرون علب طعام الغداء، ويدهشون لدى رؤية الحلوى التي وضعتها أمهاتهم أو رؤية عبارات الحب الصغيرة التي كتبتها أمهاتهم على أطراف مناديل الغداء.

و لكنني عندما أفتح الوعاء البلاستيكي الشفاف ـ وهذه فكرة أمي حول وضع الغداء ـ لم يدهشني شيء قط، فأنا التي أضع غدائي في هذا الوعاء وهو عبارة عن كل ما لم يستطع فم داريل التهامه في الليلة السابقة.

و لكني أصبت بدهشة كبيرة جداً عندما رن جرس الباب في أثناء حفلة عيد ميلاد إحدى رفيقاتي من الصف الثالث. وهنا ظننت أنه سيكون شخصاً ما بزي مهرج أو ساحراً من الدرجة الثانية. ولكن عوضاً عن ذلك دخلت أمي مسرعة وهي تلبس النظارات الواسعة من طراز جاكلين كنيدي أوناسيس ومعطفاً مشمعاً بلون زهري غامق كحلوى غزل البنات.

وقالت: «عزيزتي، هل نسيت أن لدينا عملاً يجب أن نقوم به؟» قالتها وهبت سحابة من الأكسجين الذي يرش به الشعر ليصبح منتصباً كالأشواك، وهي تطوقني مثل شبكة شفافة.

فقلت: «و لكننا لم نأكل الحلوى بعد!».

فنزعت أمي عن رأسي قبعتي التي كانت على شكل القمع بمناسبة عيد الميلاد، نزعتها بقوة حتى أن قطعة المطاط التي تمسك بها تحت ذقني انقطعت. وبعد ذلك لامست بطني لمسة خفيفة، وقالت «اعتقدت يا عزيزتي أنك تحتملين ترك الحلوى».

والشيء التالي الذي عرفته هو أنني كنت رهينة في عربتنا الخشبية المحملة بالأواني البلاستكية من مختلف الأشكال والأحجام. ورحت أجعل أسناني تصر بينما كانت ماسحات الزجاج الأمامي للسيارة تتحرك إلى اليمين واليسار، وكانت تمر بنا صفوف من المنازل بشكل ضبابي لامع. وعندما بدأ المطر ينهمر ويضرب سطح السيارة مثل وابل من الرصاص، كنت أطلق مثيلاتها في خيالي على أمي مباشرة.

«حسناً، أولاً قفي. البسي قبعتك يا عزيزتي»، طلبت أمي ذلك مني وهي مرحة، وأوقفت السيارة عند مدخل أحد البيوت. وكاد كوعها يطرق وجهي وهي تتمدد لتصل إلى المقعد الخلفي، لتضع بيننا مجموعة كبيرة من الأواني البلاستيكية الحافظة والموجودة في حامل ـ كان الحامل كبيراً يتسع لسكن هر.

وتمتمت متضايقة: «لم لا يمكن أن أكون مثل باقي الأطفال؟» وتسلل شعوري بالمرارة أمامها مثل الأفعى. «ولم لا تكونين مثل الأمهات الأخريات؟».

وتمكنت من رؤية عيني أمي المتسعتين من وراء نظاراتها السوداء. وقالت: «لأن الأطفال الآخرين والأمهات الأخريات أناس عاديون»، وكانت خياشيمها تنفخ بقوة. «أما أنت وأنا، فكلانا مختلفتان ـ وأما أنتِ، فإنك من عائلة ديماجيو DiMaggio يا جودي(Jodie). يجب أن تتذكري ذلك دائماً».

ـ «و ماذا يعني أن أكون إحدى قريبات لاعب بيسبول غبي. لماذا تجعلين من ذلك أمراً مهماً دائماً؟»

ـ «لأنه أمر مهم فعلاً. والشيء الجيد الوحيد الذي يخص أباك هو أنه كان من أقارب جولتن (Joltin) يا جو. فقد كان من أبناء عمومة أبيك وكانت قرابته على بعد درجتين من طرف والده». وكانت عيوني تدور بينما كانت أمي تؤكد على أن «آل

ديماجيو فائزون. ولا يضيركِ أن تجربي أن تعيشي من أجل ذلك الاحتمال أيتها السيدة الصغيرة».

ـ «و لكنني لا أجتمع مع أصدقائي. ولِمَ يتوجب علي أن أقوم بتسليم هذه الأواني البلاستكية الغبية دائماً؟»

نظرتْ إلي أمي تلك النظرة التي تعني إن تفوهتُ بكلمة أخرى فسأضطر لتنظيف رؤوس الغاز بفرشاة أسنان مرة أخرى.

قالت أمي بعد أن تنحنحت ونظفت حنجرتها لتلقي محاضرتها التي كنت أعرف أنها ستنطلق: «أيها السيدة الصغيرة، إن كنتِ تظنين أن حياتكِ صعبة ـ فانتظري. إنني لم أكن أرغب بمجيئك ـ فقد كنتِ فكرة أبيك اللامعة ـ ولكن يجب أن تركعي على ركبتيك وتشكري الذي خلقك على أن وهبك أماً مثلي». وانحنت على الآنية المستديرة مثل الطاولة وهزت إصبعها في وجهي. «إنني الآن أعمل جاهدة ـ ولكن أنت وأنا وداريل ـ سيتعين علينا أن نجر أعباءنا في هذه العائلة.»

نجر أعباءنا؟ إن العبء الوحيد الذي يجره داريل هو بطنه المملوء بالبيرة، والذي يتدلى فوق سرواله الجينز الذي تفوح منه الروائح الكريهة!

ـ «إن رفيقاتك الصغيرات من المدرسة بثقافتهن، وتدريبات الكاراتيه يتفتحن بطريقة غير صحيحة. إنهن لا يعرفن شيئاً عن الحياة والعيش، ولا يعرفن شيئاً عن قسوة الحياة وظلمها. انتظري قليلاً، وسوف تشكرينني على كل شيء، سوف ترين».

وصلت أمي، وفتحت باب السيارة بقوة، وأجبرتني على الخروج وأنا أحمل الأواني البلاستيكية. وعندما نزل حذائي في حفرة كأنها بئر، سمعتُ صوت المطر ينهمر على الأواني البلاستيكية الفارغة وكأنه قرع على طبل. وصدمتُ جانبي بباب السيارة المبلول فأُغلق. فرفعتُ رأسي إلى السماء حتى تُخفي قطرات المطر دموعي.

يبدو أن أمي كانت تتوقع مني شيئين اثنين: عمل جيد في إدارة البيت ودرجات جيدة في المدرسة. ولكني عندما أحضرت تقرير سيري المدرسي من الصف الرابع كان من الواضح أنني لم أحقق سوى نصف ما كانت تتوقعه مني.

وعندما حملت البريد ذلك اليوم وقع تقرير الدرجات النهائية من يدي بين مجلة أمي (الكوزموبوليتان ـ Cosmopolitan) ومجلة زوجها (البلاي بوي Playboy) التي زعم أنه اشترك بها بسبب القصص التي فيها؛ ولكني كنت أشك بذلك، لأن الكلمات الوحيدة التي يعرفها هي أسماء البيرة والخمور، كما يعرف حروف لعبة الحظ (بنغو

(O ـ G ـ N ـ I ـ B) مساء الأحد في المقهى. وكنت آمل أن لا يهتم أحد بدرجاتي كما لا يهتم أحدٌ بي، فقمت على عجل أصادق القفاز المطاطي وعلبة المنظف ورحت أنظف الحمّام.

لكنني عندما سمعتهما ـ أمي وداريل يحركان قطع الثلج في كأس الكوكتيل ويشتمان الرئيس ريغان ثم يشتمانني ـ سحبت يدي وركبتي واسترقت النظر إلى أسفل الدرج نحو غرفة المعيشة. سمعت أمي تتنهد بقوة وهي تلوح بتقريري المدرسي بكل درجاته الضعيفة أمام زوجها، وكأن تلك الورقة كانت دعوى قضائية.

فقال ودخان سيجارته يتطاير خلال شعره الأشعث: «حسناً، من الواضح أنها ليست أذكى التلاميذ في سجل المدرسة، أليست كذلك؟ وأعتقد أنها من نظراتها لن تحمل إلى البيت تاج التلميذة النجيبة».

فردت أمي: «يا داريل، بأمانة! هنالك أمر بسيط أستطيع فعله حتى تكون مثل أبيها، ولكن يهمني أن تتعلم كيف تصون نفسها».

سمعت زوج أمي وهو يرجع قطعة جليد من فمه إلى كأسه وهو يضحك من قلبه، وقال: «اعترفي بأنك تعامليها وكأنها خادمتك الصغيرة».

وهنا نهضت وأنا أختلس النظر من سور الدرج، ورأيت ظهر أمي يتسع عندما ضربت بقبضتيها وركيها وأخذ كتفاها شكل المربع.

وصرختْ بأعلى صوتها وكأن الحبال الصوتية قد تمزقت: «إن ما أفعله هو تربية حسها بالمسؤولية والاعتماد على نفسها، لأنها من دون ذلك الحس سيبتلعها رجل مثلك بالكامل...»

وجلست منحنية إلى الأمام على هذه الدرجات، ولم أتنبأ بعيد ميلادي العاشر الذي يحل بعد أسبوعين؛ إذ وضعت أمي قطعة من الحلوى أمامي عليها شمعة واحدة يتراقص لهبها، رأيت وجهيهما (أمي وداريل) في الظل وهما يغنيان «عيد ميلاد سعيد»، وكانت كلماتهما في ذلك اليوم في غرفة الجلوس ما تزال قوية كسلك كهربائي في عقلي. وحتى حينما كانا يبتسمان لي ويضماني في تلك الأمسية، قمت بنفخ الشمعة لأطفئها وأنا أتمنى ـ بصعوبة مؤلمة ـ أن أتخلص منهما معاً.

خاطبتني أمي في يوم السبت الأول من السنة العاشرة من عمري، فقالت: «لقد حان الوقت لأن تكبري وتنضجي إلى الأبد، يا جودي. فإذا استطعتِ تعلم التسوق كل أسبوع، فإنك لن يصعب عليك شيء في هذه الحياة.»

فأرسلتني لأخرج إلى العالم ومعي قائمة بالمشتريات ورزمة من قسائم الحسم وكأنها رزمة من أوراق اللعب، إضافة إلى مقدار من القروش للركوب بعد الانتهاء من الشراء من محل (آ & ب A&P).

كل يوم سبت كنت أضرب الأرض بقدمي احتجاجاً وأنا أدفع العربة الكبيرة ذهاباً وإياباً في ممرات المخزن. وقد أطلب من الناس أن ينزلوا لي بعض المواد الموضوعة على الرفوف العالية، أو قد أتسلق الرفوف كما أتسلق السلم لأصل إلى ما أريد. وكان على الرجل المسؤول عن المأكولات أن يمد رأسه من فوق طاولته، ليرى مِن فوقها مَن الذي يطلب منه أن يعيد تقطيع رقائق الجبن السويسرية لتصبح رقيقة جداً. وكنت الشخص الوحيد تقريباً الذي لا يزال يطلب التمهل إذا نفدت البضاعة المعلن عن تنزيل سعرها حتى توجد من جديد.

عندما بدأت هذا العمل، كنت أكره صباح كل يوم سبت. لماذا؟ لأنني إذا أخطأت بشيء ما، تعيدني أمي إلى المخزن، فأقف في رتل طويل أمام مسؤول الخدمة حتى يبدله لي. وذات مرة كان ذلك يعني جر صندوق كبير الحجم من مسحوق الغسيل عبر المدينة. ولكن خروجي أيام السبت كان له بعض المزايا، وفيه بعض الأشياء الحلوة. فكنت في بعض الأحيان آخذ بعض الأشياء التي أريدها حقاً، ولكننا لا نستطيع دفع ثمنها - مثل قطع الشوكولاتة والحلويات والمكسرات وزجاجتين من العصير. وعندما تصل هذه المشتريات إلى السير المتحرك عند الصندوق، كنت أضع هذه الأشياء في أسفل الأكياس؛ حيث يوجد الصابون والمنظفات والأشياء الأخرى. وأسرع بإفراغ الأكياس قبل أن تصل أمي إليها، وأضع هذه الأشياء السرية داخل المكنسة الكهربائية، لأنني أعرف أن أمي لن تصل إلى هذا المكان.

وسرعان ما أصبح الخروج صباح السبت شيئاً أتطلع إليه بشوق. وبدأت أتنافس مع نفسي لأحقق السرعة في إنجاز عملية الشراء. وهكذا، بعد ست سنوات - وقد صار عمري ست عشرة سنة - شعرت بأن المخزن (آ & ب) مثل بيتي، وكان سروري عظيماً عندما وجدت عملاً فيه.

في اليوم الذي سقط فيه جدار برلين، كانت المرة الأولى التي حاسبت فيها ستيتسون براغز (Stetson Braggs). كان ظله طويلاً كأن الوقت الساعة الخامسة (مع أن الساعة لم تزل الساعة الثانية والنصف)، وقد وضع قبعة كبيرة في سلة عربة التسوق وكانت مثل طفل نائم لا يقوم بأية حركة. ونزل شعره الناعم والأملس حتى أنفه الروماني

مثل وشاح ملون ثابت. عندما انحنى على العربة ووضع مجموعة كبيرة من الأغراض على السير المتحرك أمامي: رأيت أشياء كثيرة من المأكولات المختلفة وشريحة لحم حمراء لفها اللحام بلفافة من البلاستيك، واعتقدت أنها وجبة متوازنة بالنسبة إلى راعي بقر. كما ظننت.

كان يعمل منسقاً للبضاعة في المخزن، وقد رأيته قرب المدرسة. وقد وفد حديثاً من تكساس، وكان الأولاد يغيظونه لأنه يتكلم بطريقة ممطوطة. وربما لأنني عشت عمري في منطقة ريفية ولم أشاهد أحداً من تكساس عن قرب ـ وطبعاً لم أشاهد راعي بقر ـ شعرت بأنني عصبية جداً في ذلك اليوم. في الدقيقة الأولى نظرت إليه نظرة مودة، وبعدها مررت البضاعة التي اشتراها على الفاحص الإليكتروني وكأنها شريط سريع يدور إلى الأمام. وبأقل من خمس عشرة ثانية سجلت كل أشيائه وعبأتها في كيس ورقي أسمر اللون وأعلنت المجموع النهائي لقيمتها.

وعندما انتهيت وقف ستيبسون براغز يحدق بي وهو فاغر فاه. صاح مبتهجاً :

«يا إلهي! لم أر شيئاً مثل هذا في حياتي». وقال بعد أن قرأ اسمي على البطاقة المعلقة على صدري: «إنك بمثل هذه السرعة وباسمك جودي ديماجيو، أراهن على أنك تستطيعين الوصول إلى مراكز عالية حقاً. هل أنت من أقارب جولتن، يا جو؟»

أومأت برأسي بالإيجاب، وشعرت أن وجهي قد احمر.

فقال بصوت عميق وطويل: «هذا رائع! أتعرفين؟ يجب أن توجهي أنظارك إلى المنافسة المحلية في تعبئة الأكياس. لماذا؟ لأنني أعتقد أنك ستقطعين المسافة إلى المنافسات القومية.»

ـ «المنافسات القومية؟»

ـ «أجل. المنافسة القومية لتعبئة الأكياس. ألم تسمعي بذلك مطلقاً؟»

ـ إنك تسخر مني.

فهز رأسه وقال جاداً: لا أبداً. إن جميع العاملين في تعبئة الأكياس في البلاد يتنافسون. وإن فزت في تلك المنافسة، فهناك المنافسة الدولية. في لاس فيغاس، نيفادا.

فضحكت، وقلت: «إن الفرص أمامي في الوصول إلى ذلك صغيرة جداً مثل فرصك في محاولة جر القمر بحبل، يا راعي البقر.»

فقال وهو يخرج المال من محفظته ويعطيها لي: «اسمعي ما سأقوله لك. إنك ستقطعين كل تلك المسافة، وأنا سأجد طريقة لأجرّ لك القمر بحبل.»

ارتسمت ابتسامة كبيرة على وجنتي ستيتسون، وامتلأ قلبي بدم كثير، ولا بد أنه يبدو مثل جانب شريحة اللحم الحمراء التي تنز دماً، فهي أكبر من العلبة الموضوعة فيها، والملفوفة بلفافة بلاستكية مشدودة حولها.

كان ذلك كافياً لأن يدعوني إلى العشاء تلك الليلة. كنا وحيدين ـ هو وأنا ـ فقد كانت أمه تعمل حتى وقت متأخر. وقد قام بشي شريحة اللحم وجعلني آكلها، ولما أخرج قطعتي الحلوى لنأكلها، شعرت أني أحببته ـ هو وفكرة الفوز. الفوز الكبير حتى أرضيه.

كان زوج أمي داريل يسألني عندما آتي من المدرسة، أو أنهي ما علي من عمل، أو أضع شيئاً في الفرن من أجل العشاء، «ماذا ستفعلين بعد ذلك أيتها الشابة؟»

فأقول له وأنا ألتقط حقيبة ظهري وأقطع منتصف الممر: «لدي عمل حتى التاسعة، وبعدها سأراجع الكتب مع زميلة، فيجب علي، كما تعلم، أن أحسن علاماتي».

أهز رأسي لدى رؤيتي لزوج أمي وهو يملأ الممر ـ وهو يرفع سرواله إلى خصره، وهو يمسك زجاجة البيرة (بودوايزر) بيد ويشير بإبهام اليد الأخرى موافقاً.

وبعد العمل أسرع إلى بيت ستيتسون. وهناك نتدرب معاً ساعات طويلة من أجل المنافسة المحلية لتعبئة الأكياس. فيجعلني أقوم بالعمل كاملاً مع الأوزان، وكنت أرى النتيجة إذ تزداد سرعتي ومقدرتي ـ فحص إلكتروني وتعبئة ـ كلما استخدمت الصندوق غير الحقيقي الموضوع عنده في القبو. وبعدها، نركز على الشكل: أسلوب صنع الأكياس، والوزن، والتوزيع، والتصرف، وأسلوب العمل.

كان العمل شاقاً كل مساء، بينما يصرخ ستيتسون، مدربي، ويحثني على أن أحسن عملي، كان يشجعني دائماً. ولكن الأهم من أي شيء آخر أن ستيتسون كان رفيقي الذي جعلني أشعر بأشياء لم أكن أشعر بها من قبل.

ـ «اعترفي بأن هذا العمل أفضل من رش المنظفات وتوزيع الأواني البلاستيكية، أليس كذلك؟» وكان نَفَسه الدافيء واللذيذ على خدي. وكان الوقت بعد منتصف الليل وكنا متعبين من التدريب، فرحنا في عتمة غرفة نومه يعانق كل منا الآخر.

ـ «طبعاً، ولكن ماذا سيحدث إن خسرت بعد كل هذا ؟»

ـ «تخسرين؟ محال. إن الجائزة المحلية للأكياس والبالغة 500 دولاراً في حوزتك. ومن ثم ستفاجئينهم في المنافسة القومية، ومن هناك ستحققين الفوز في فيغاس.» وضمني ستيتسون بقوة.

«ومن ثم تتباهين أمام (ديفيد ليترمان. (David Letterman ومن ثم سوف تنسين كل شيء: سيكون اسم جودي ديماجيو على كل الأشياء المنزلية في أمريكا الشمالية. إنني أراهن على ذلك؟».

ـ «هل تظن ذلك؟»

أمسك ستيتسون وجهي بيديه، وضغط شفتيه على شفتي، وهمس خلال الظلام وهو يضم عنقي بأصابعه: «أعرف ذلك».

ـ «حسناً إذاً، ينبغي عليك أن تفكر بطريقة لتجر القمر لي، يا أيها الراعي».

فضحك ستيتسون. وراح يقبل عنقي إلى أن بدأ ما يشبه الأنين في حنجرته، وراحت يداه تتلمس طريقها تحت قميصي. أردت أن تبقى عيناي مفتوحتين حتى أراه، لكن أجفاني كانت تتثاقل، وأصبح تنفسنا يقوى حتى أنني لم أعد أستطيع أن أميز أين ينتهي تنفسي وأين يبدأ تنفسه.

الشيء التالي الذي عرفته أنني سمعت صوت ضرب، واستيقظت فاستيقظت ومررت يدي على وجهي وفركت عيني لأصحو، فزعت عندما رأيت أشعة شمس الصباح تدخل من نافذة غرفة نوم ستيتسون، ورأيت وجه أمي تضغطه على زجاج النافذة. فسحبت الغطاء بسرعة، بينما كان تنفسها يتحول إلى ضباب على الزجاج. راحت تضرب بقبضتها الزجاج بقوة وكانت على وشك أن تخترق الزجاج بيدها.

وهنا قفزت من السرير ـ ولبست السروال الجينز بسرعة ووضعت قميصي فوق رأسي. وبينما كنت أركض لأفتح باب بيت ستيتسون، كانت أمي قد وقفت هناك، شعرها منكوش وعيناها حمراوان وكحل عينيها يسيل على خديها الشاحبين.

ـ «اللعنة عليك يا جودي». وصفعتني بيدها على وجهي، فأحسست كأن سرباً من الزلاقط تَعمل إبرها في لحمي.

صرخ ستيتسون: «هيه ... هيه» ووقف بيني وبين أمي وكان صدره عارياً وسروال الجينز يخفي وركه. ومد راحتي كفيّه وهو يقول:

ـ «رويدك! ... رويدك!».

وبينما كنت أمرر يدي على وجنتي الساخنة، ولا أزال أرتجف من وخز الدبابيس والإبر، كنت أسمع كل نفس من أنفاس أمي وهي تحدق بستيتسون ثم صرخت تخاطبني:

ـ تحسنين درجاتك بالمدرسة، أليس كذلك؟.

وكشرت أمي وهي تتنفس بعمق، وهزت رأسها هزات قصيرة. «لو لم يعلمني الأشخاص في محل (آ & ب) بمكانك، كنت على وشك أن أقدّم بلاغاً باختفائك ـ»

وهنا تدخل ستيتسون: «نعم ... صح» حدّق بأمي وقال: لماذا تحتاجين إليها؟ هل لتقوم بتوزيع مزيد من الأواني؟ أم لعلك تريدينها لتنظف حوض الحمام بأظافرها؟ أليس كذلك؟.

ـ «عليك أن تعلم بأنه، بينما كنتَ تلهو مع ابنتي، كان زوجي يموت». ولما قالت أمي ذلك، نظرت إلي بعينيها المليئتين بالدموع، «لقد أصيب داريل بنوبة قلبية... هيا بنا نذهب يا جودي. فهناك إجراءات الجنازة والدفن.»

وضعت يدي على فمي لإخفاء الذنب والعار، ونظرت إلى ستيتسون. وضع يديه في جيوب سرواله الجينز، وضغطهما بقوة بينما كان ينظر في عيني المليئتين بالدموع. وأبعد نظرته الحزينة والغامضة نحو قدميه العاريتين. وجعلتني تلك النظرة أتقدم نحو أمي وأخرجُ من الباب الأمامي.

لم تكلمني أمي ـ وبالفعل لم يكلمني أحد ـ خلال الأسبوعين التاليين. فقد جاء الناس وذهبوا، يقدمون التعزية في دار الجنازة، ويؤدون الصلاة في الكنيسة بل وفي بيتنا أيضاً. ولكن كل ما فعلته أمي هو البكاء والنحيب وفرك المناديل بيديها المرتجفتين. وينبغي أن أعترف أن الحياة من دون داريل بدت فارغة بصورة مخيفة، وفي بعض الأيام توقعت أني سأراه يتحرك فجأة بالكرسي الهزاز بجانب التلفاز وبيده علبة بيرة وبالأخرى جهاز التحكم عن بعد ـ أو عيناه على مجلة (البلاي بوي) وهي مقلوبة، وأسمع صوته وهو يزعم أن القصة أثارت اهتمامه وهو يراها مقلوبة هكذا.

عندما كنت في البيت ـ بعيدة عن المدرسة وستيتسون ـ لم أكن أعرف ماذا يجب أن أفعل من أجل أمي. فكانت تتحرك كأنما تتحرك في الحلم؛ الأواني القذرة تملأ حوض الجلي مع ما تبقى من طعام وجبات الغداء تتجمع مع بقع القهوة على سطح طاولة المطبخ. وتقلص عالمي مرة أخرى ليصبح طبخاً وتنظيفاً. ركزت على البقع والشعرات المتناثرة هنا وهناك. ومسحت بقايا معجون الأسنان المتناثرة على المرآة. وسكبت المنظفات الجافة على الموقد في المطبخ. وبذلت جهدي كي أبتسم واستقبل الناس الذين كانوا يزوروننا وهم يحملون الحلوى والأواني والأزهار ويقدمون الأمنيات الطيبة.

في اليوم الذي لاحظت فيه أن مثل هذه الزيارات قد أصبحت أقل، أدهشني دخول أمي إلى الحمام بينما كنت أنظفه. وكنت هناك على يدي وركبتي أفرك الأرض بممسحة، وتغطي رغوة المنظف قفازاتي المطاطية.

وقالت: «إنني لا أعرف حقاً كيف كنت سأجتاز هذا الأزمة من دونك يا جودي.» وكانت كلماتها مباشرة ومستقيمة استقامة بلاط أرض الحمام. وجلستُ على جانب حوض الحمام.

لم أقل شيئاً. وأبعدت شعري بذراعي حتى أتمكن من رؤية أطراف عينيها المنتفختين والمحمرتين، وكانت جذورها السوداء كالليل تخرج من شعرها الأشقر.

في تلك اللحظة انحنت أمي ومالت نحوي. ولما فعلتُ ذلك، أحجمتُ مندهشة وخائفة. واكتفيت بالنظر إليها، فحدّقت بي فأصبح الصمت كبيراً كفقاعة كبيرة ـ انتفخت وكبرت ثم انفجرت فجأة بينما كانت تقترب مني ولامست برؤوس أصابعها خدي ملامسة رقيقة وناعمة.

وقالت: «أنت بالتأكيد صورة طبق الأصل عن أبيك»، وكان صوتها رقيقاً بينما كانت أصابعها تلاعب برقة شعري وترفعه عن وجهي. «إن مجرد النظر إليك يذكرني أحياناً كم عذبني خروجه وبعده عني.»

فقلت: «لقد تركنا كلانا»، وكنت أركز على نقطة وميض من الدمع في عينيّ أمي السوداوين.

«هل تعرفين ؟ أريد أن أخبرك أن رفيقك الشاب توقف هنا هذا الصباح، بينما كنت في المخزن...»

شعرت بقلبي ينقبض.

«وأخبرني عن منافسة التغليف. إنها في الأسبوع القادم. أليس كذلك؟»

تنحنحت ونظفت حنجرتي. وأومأت برأسي، وبلعت بصعوبة.

«إنك من عائلة ديماجيو، يا جودي! لا تنسي ذلك.» وثبتت أمي عينيها الواسعتين والحزينتين في عيني. ولما وضعتْ يديها على كتفي، شعرتُ بقشعريرة واندفاع في جلدي.

لقد مضت سنوات عديدة الآن. وماتت أمي منذ زمن طويل، وانقطع الاتصال بيني وبين ستيتسون إذ عاد إلى تكساس بعدما أنهى الدراسة الثانوية. ولكن لا يهم أين أنا الآن ولا ماذا أعمل ـ أستطيع رفع القمامة، أو أحضر العشاء على عجل، أو استنشق

الغبار الذي تثيره المكنسة: وأستطيع أيضاً أن أراقب ابنتي وهي تدفع أمامي عربة التسوق في ممرات المخزن ذهاباً وإياباً. ولا أزال أستطيع تخيلها. وعندما أفعل ذلك أذكر دائماً ذلك اليوم بعد الظهيرة عندما أخذني إلى لاس فيغاس. وهناك وقفت مع اثني عشر متنافساً آخرين أمام منصات شبيهات بمنصتي وعليها 27.5 رطلاً من مواد البقالة: رغيف خبز، وغالون حليب، وزجاجة عصير، وصندوقان من الحبوب، وعلبتان من الحساء، ومطربانات من زبدة الفستق والمخلل والجيل: بعض الفليفلة الخضراء الطازجة والبندورة والموز والدراق، وطبق بيض ـ وأُعطي كل منا كيساً ورقياً وعربة لنقوم بالعمل بها.

قبل أن يمسك مدير المراسم بالساعة الميقاتية ويقول: «في أماكنكم، استعداد، ابدأ»، اختلست ثانية واحدة لأنظر إلى عيون الناس القلقة والذين يبلغ عددهم الثلاثمائة وهم الجمهور. رأيت ستيتسون يقف وسط الزحام ونظرته الحادة تقول لي إنني سأفوز. وبجانبه تماماً وقفت أمي تضع نظارتها الشمسية على شعرها الأشقر وهي تشير إلى الدبوس الذي يحمل اسم جولتن والمثبت على ياقة قميصها. وألقت إلي بقبلة في الهواء.

وهناك وسط شعارات المشجعين والبالونات الملونة بالأبيض والأزرق في ممرات القاعة كانت آلات التصوير لأخبار التلفاز تلتقط سرعتي وأسلوبي في التعبئة: طريقتي في توزيع الأوزان وأسلوبي ـ طريقتي في تعبئة مواد البقالة كلها وفي تحقيق الفوز التام.

وعندما رفعت يديّ معلنة إشارة النصر، كانت إحدى يديّ تلوح بوسام النصر الذي كان على شكل كيس كي يراه العالم كل شيء كان يجري سريعاً. ولمحت وميضاً متوهجاً في السماء ينطلق فوق الأضواء المتلألئة والمتناثرة فوق جسر جورج واشنطن في الليلة التي أخذوني فيها بالطائرة إلى مدينة نيويورك لأكون ضيفة على ديفيد ليترمان. وهناك أنا، جودي ديماجيو، أجلس مبتهجة في سيارة ليموزين. كنت أشعر بعجلات السيارة رهي تضرب وصلات الجسر وتسرع بي إلى المطار ومن ثم أعود أخيراً إلى البيت فائزة. وحينما نظرت إلى الأعلى رأيت: هناك أشعة فضية من القمر تظهر بين الأسلاك الفولاذية التي تصل بين دعامتي الجسر الضخمتين. وتتثنى الخطوط العالية وتنحني. وتتقاطع بطرق مختلفة وكأنها تحاول اصطياد الهلال ـ تلك القطعة اللامعة من النور التي تبرز في سماء الليل المظلم. ■

حادثة على الكوكب أوم

د. بيلينكين(*)

ت : د. عمر ألتنجي



ولد دميتري ألكساندر وفيتش بيلينكين سنة 1933، وهو أديب روسي، اشتهر بكتابة أدب الخيال العلمي. من مؤلفاته: المجموعة القصصية «ليلة التهريب» (1971)، «اختبار على المعقولية» (1974)، «ثلوج الأوليمب» (1980)، «نهاية القانون» (1980)، وكثير من الكتب العلمية المبسطة..

تدلت الشمس القرمزية الداكنة على ارتفاع منخفض فوق الغابة في كوكب أوم. كانت السماء بلون نحاسي، وعمّ في المكان غسق ذهبي محمر فاتح اللون. وأدارت الأشجار الضخمة أوراقها الصقيلة نحو المغيب. كان الهدوء مهيمناً.

سار مايوروف مسرعاً مخترقاً مقاومة الهواء الكثيف، وعبَر الممر الذي لا يكاد يلاحَظ، والذي يؤدي إلى بئر أعلنوا تواً أن نافورة نفط هائلة زرقاء اللون انبجست منها. هل هو صنف جديد من النفط؟ إن لون النفط في جميع الكواكب أسود، أو بني داكن، أو أصفر، أو وردي أحياناً. كان اللون الأزرق جديداً، فأسرع مايوروف لأخذ عينة للتحليل.

وفجأة شعر أن أحداً ما ينظر إليه. توقف بغتة والتفت. لا أحد. لا شيء. حث مايوروف خطاه، ومن باب الاحتياط فك زر جراب مسدس البلازما. وسرعان ما اطمأن. كانت الغابات المحيطة قد دُرست جيداً واعتُبرت آمنة. ولا يستطيع الدخول إلى هنا بأية صورة سوى العنكبوت الهوائي Stratospider...

تميزت العناكب الهوائية بعدوانية غامضة. وإذا كان الإنسان يلبس بزة الفضاء الخارجي فإنه يُعَدّ بالنسبة إلى أي حيوان كتلة معدن متحركة. فمن سيحاول مهاجمة قطعة حديد تتقدم؟ أمّا العناكب الهوائية فقد هاجمت البشر منذ اليوم الأول. وبالطبع، ما إن اقتربت من الناس حتى حولتها مسدسات البلازما إلى بخار، فتوقفت هجمات العناكب الهوائية بسرعة.

كانت هذه الوحوش كريهة للغاية، إلى حد أن أقبح عناكب الأرض كان منظره يبدو جميلاً بالمقارنة مع العجيب الهوائي ذي القوائم العشر وبطول ثلاثة أمتار.

انتابت مايوروف قشعريرة باردة لمجرد ورود فكرة مواجهة عنكبوت هوائي.

راح مايوروف ينزل عبر المنحدر الشديد، بان في الأسفل الصدعُ العاتم للمسيل. فكر مايوروف: «ربعُ ساعة أخرى من المسير. سألحق بالوصول إلى البئر قبل حلول الظلام». وفجأة سمع من خلفه خشخشة. التفت مايوروف فرأى في الأعلى، على حافة البئر، في الضوء الوضّاح للمغيب، عنكبوت

هائلاً. فقد مايوروف توازنه من هول المفاجأة، حاول التمسّك بساق شجرة، لكن القفازات زلقت على لحاء الشجرة، فأخذ يتدحرج باندفاع، وهو يتقلّب، إلى قاع المسيل، حيث اصطدم بالأرض بقوة وفقد وعيه.

حينما عاد مايوروف إلى وعيه شعر بألم شديد في رجله. حاول النهوض، لكنه تأوه من الأم وبقي مستلقياً. وفجأة رأى عنكبوتاً هوائياً على بعد نحو خمسة أمتار منه.

ولجزء صغير من الثانية بدا العالم جامداً بالنسبة إلى مايوروف. احمرّ المغيب في السماء عالياً في سَكَنَة، وانتصبت الأشجار الكبيرة بثبات، وتسمر العنكبوت الهوائي وهو يمد مجسين إلى مايوروف، وعيناه المستديرتان اللامعتان تثبتان نظرهما بشكل مرعب على مايوروف.

امتدت يد مايوروف ببطء إلى مسدس البلازما. رأى العنكبوتُ مسدس البلازما موجهاً إليه، فعوى بصورة مفاجئة، وقرب مجسيه من مايوروف. أطلق مايوروف عياراً، فاختفى الشبح المرعب في وميض الطلقة الباهر.

لم ير مايوروف أي شيء لعدة ثوان. وحينما استعاد الرؤية، استرعى نظرَه فوراً جسدُ العنكبوت الهوائي المعبعب الهوائي يحتضر.. اختلج مجساه بتشنج وهما يحضنان رجلي مايوروف كما لو أنه يتضرع إليه. كان سائل قاتم اللون يسيل من جرحه وهو يبقبق ويزبد؛ وكانت عيناه تنظران إلى مايوروف بعتاب؛ ومن شدقه الأسود كان يخرج أنين متقطع.

نزع مايوروف المجسين من قدميه بتقزز.. كانت رجله المصابة تؤلمه بشكل لا يُحتمل، لكنه مع ذلك نهض. نظر بفخر إلى الوحش النافق. وما زال العنكبوت الهوائي يئن بحزن.

قال مايوروف بازدراء: «كان يجب أن تهجم أولاً.. في أي شيء كنت تفكر؟ فأنا كنت بلا وعي». وفكر برضى أن علماء الأحياء سينالون أخيراً نسخة غير تالفة تقريباً.

لم تعد مجسات العنكبوت الهوائي تتحرك بعد ذلك.. وهنا بدا لمايوروف.. كلا، هذا لم يكن خداع بصر: كان يوجد تحت قدميه شيء شبيه بلُفافة. انحنى على عجل.. وشعر ببرودة تسري في جسده: كانت هذه كسرة رقيقة من قشرة شجرة التفّت بشكل لفافة.

بسط مايوروف اللفافة بأصابع مرتجفة. على السطح الأملس كان مرسوماً بالطباشير إنسانٌ بلباس الفضاء إلى جانب عنكبوت هوائي.. وبينهما كان مرسوماً مسدسُ بلازما بخط عريض، مشطوباً عليه بإشارة ضرب.

نظر مايوروف بعينين متوسعتين من الهول إلى الكائن الذي قتله... ■



الحداثة والأخلاق

التقنيات ذات الأثر الأخلاقي في القص الأوربي والأمريكي

الكاتب البريطاني مارتن هاليويل[1]

محمد إبراهيم العبدالله[2]

يعد كتاب «الحداثة والأخلاق» لمؤلفه مارتن هاليويل من أهم الكتب النقدية التي تناولت القص البريطاني والأمريكي في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، فالكتاب يركز على مجموعة من الهموم التي لم يتناولها نقاد الحداثة عن قرب، لانشغال الكتّاب الحداثيين بقضايا تتعلق بالأخلاق خاصةً. ومع أن العديد من الحداثيين الأمريكيين والأوربيين قاموا بمحاولات أحدثت ضجة كبيرة بانسلاخهم عن القيم الأخلاقية البرجوازية، والصفات الأخلاقية النفعية الفكتورية، إلا أن القضايا الأخلاقية ظلت تصطدم باهتماماتهم الجمالية، سواء في شكل الأخلاق الشخصية للجماليين في نهاية القرن ومذهبهم «الفن للفن»، أم بالفنان كبطل للروايات التي صدرت في مطلع القرن العشرين.

يتطرق المؤلف في هذا الكتاب إلى العديد من القضايا الأخلاقية الحقيقية بطرق غالباً ما غفل عنها النقاد. لكن برزت قضية واحدة في المواجهة بين الحداثة والأخلاق أفصح عنها بعض الكتّاب الحداثيين الأوائل أمثال: جوريس كارل هايزمان ومارسل بروست ، وصولاً إلى فناني الدادائية واالحداثيّة العليا أمثال جيمس جويس

---

(1) مارتن هاليويل كاتب ومحاضر في الدراسات الأمريكية والانجليزية في جامعة ليستر.

(2) محمد إبراهيم العبدالله، باحث ومترجم يعمل رئيساً للمركز الثقافي العربي بالباب، لــه العديــد مــن الدراسات والأعمال المترجمة.

وجيرترود شتاين، حيث اقتصر الحداثيون على مراعاة الجانب الفني وحده، وهربوا من القيود التي فُرِضت عليهم من خلال برنامج أخلاقي ثابت. فرسائل توماس مان التي نشرت بعد وفاته تكشف عن اهتمامات لواطيّة كانت في الغالب موضع استنكار في رواياته، أو عن سلسلة من الحجب الشاعرية المثيرة أخذها عن إيزرا باوند. لكن لا يمكن أن نثق بالتصريحات الجمالية للكتّاب الحداثيين إلا لدرجة معينة. فالمسؤولية الأساسية للحداثيين قد تصب في الأدب نفسه، لكن هذا يناقض اهتمامهم المتواصل، وأحياناً اهتمامهم بالقيم الأخلاقية أكثر من اهتمام أسلافهم ممن كَتَب منهم أدباً جاداً. فقد انصب اهتمامهم في عالم الأخلاق التجريبية أكثر من اهتمامهم في عالم الأخلاق النظرية. فقد حاول الحداثيون أن يوجدوا فيه ممراً بين القيم الشخصية والفعل الاجتماعي. ولاشك أن هناك أعمالاً أدبية كثيرة تلمست العوائق النفسية والاجتماعية التي منعت مثل هذا «الممر الأخلاقي» (باستخدام عبارة كاترين باين أديلسون)، وهذا لا يعني أن الكتّاب رغبوا في التخلي عن إمكانية تحقيقه بهروبهم إلى عالمهم الجمالي الخاص. إن الأدباء الحداثيين الذين تناولهم هذا الكتاب، يدركون أن العزلة الفردية يمكن تعزيزها دون الاستعانة بالوسائل العملية التي يتبدل فيها الشعور الأخلاقي.

يبرهن لنا المؤلف أن العديد من أبطال الحداثة يعانون من الألم ذاته الذي تعاني منه تيس Tess في رواية «تس امرأة من دوبرفيلد» لتوماس هاردي: بمعنى أن الوضع الأخلاقي مغامرٌ فيه ، لكنه يترافق مع فهم متزامن لاستحالة عمل كهذا. ومعضلة من هذا النوع تقع في الغالب على عاتق الكاتب نفسه، أو على عاتق الفن الذي يفضله ويمارسه. البحث عن بارامترات جديدة (للواقع) غالباً ما يشير إلى استياء شديد من القيم الاجتماعية، ويلوح بابتكار نظم حياتية جديدة تتحدى وتبطل هذه القيم. كما نرى في شخصية (إيريك) البطل المضطرب أخلاقياً في رواية (رجل بلا صفات) لروبيرت موزيل؛ حيث يدرك من بداية الملحمة التي لم تكتمل (أنجز الجزء الأول منها عام 1930) مع بداية عام 1913 لم «يستطع أحد أن يميز بين من هو في الأعلى ومن هو في الأسفل، بين من يتقدم إلى الأمام ومن يتراجع إلى الخلف». حتى وإن لم يصرّح بأية نظم بديلة كفلسفة متماسكة، فإن التذبذب بين ما هو ساكن وما

هو متحرك أدى إلى وضع الشكوك الأخلاقية في قالب مسرحي في الكثير من الأدب الحديث.

هذه الشكوك الأخلاقية نفسها تثير على الأغلب مجموعة من الأسئلة المعرفية التي تلازم قراءة الحداثة. فالاضطراب النفسي الذي يعاني منه البطل الرئيسي ابتداء من شخصية بروفروك \ ت.س.إليوت وشخصية أشنباخ \ لتوماس مان وصولاً إلى شخصية إيريك \ لموزيل، وجانيا كروفورد \ لزورا نيل هارتسون هو شعور يمكن أن يوجّه للقارئ نفسه في قراءته لنصوص الكتّاب الحداثيين. لهذا فالحرية التي يعدنا بها العالم الحديث، وقلما يمنحها، يُعَبَّر عنها غالباً: إما بعالم بلا أهداف أو بالعجز الفردي عن اتخاذ أي قرار من بين خيارات ممكنة. تماماً كما يواجه القارئ نصوصاً متفجرة أو غير واقعية، وغالباً ما ينتهي تفسيرها بالقلق أو بالحاجة إلى إسقاط المعنى حتى وإن كان فضفاضاً أو غير ذي معنى. وتجد العديد من أبطال الرواية الحداثية هم أبطال مآلهم إلى السقوط. هذا بدوره يعزز الإحساس بأن العالم مليء بالزلات والعثرات، تماماً كما القارئ للأدب الحديث مآله إلى السقوط أيضاً.

قد لا تجد عزاءً أخلاقياً في القراءة بهذه الطريقة، وقد لا تجد مواساة مفيدة بالمعنى الذي وصفه ألن دي بوتن في كتابه (عزاء الفلسفة) عام 2000 م. ومع ذلك، لطالما أن الكتاب يناقش عدداً من النقاد والمنظرين الذين عقدوا العزم في الآونة الأخيرة على تناول المأزق الأخلاقي بجدية كافية، يمكن أن يفسر هذا بحد ذاته على أنه فعلٌ أخلاقي، وفهمٌ أشار إليه الحداثيون، وهو موضع اهتمام المؤلف في هذا الكتاب.

إن الألم الذي عجزت تس Tess أن تُعبِّرَ عنه كاملاً قد يصبح رمزاً لكدمة مؤلمة بعد قرن من الزمان، كالتحول الذي يجري تماماً اليوم باتجاه العولمة الاقتصادية والثقافية، التي تعيد بشكل واضح بعضاً من مآزقها الأخلاقية التي فرضتها علينا التحولات الاجتماعية والمدنية والتكنولوجية في بداية القرن العشرين، هذا ما تحدث عنه حقيقةً مايك جي وميشيل نيف، بأن الدور الذي أدّاه القرن العشرون، ينظر إليه على أنه (الذكرى الألفية السعيدة) وإن خيِّلَ للبعض بأن أزمتنا الحديثة ما هي إلا أزمة (بعد الصدمة) في نهاية هذا القرن، وهو شعور مبالغ فيه وقد روّجت له وسائل

العولمة المتسرطنة. الكاتب والمفكر ميشيل وود يؤيد هذه الفكرة بقوله إننا على مدى الأربعين عاماً الأخيرة مازلنا نرجع إلى كتابة الحداثيين بشيء من الغموض وأحياناً بفضول كبير فيما يمكن أن تتناوله هذه الكتابات، في الوقت الذي لم يلعب القرن العشرون إلا بالقليل من أوراقهم المعروفة، وهي اليوم في متناول الجميع.

إن العديد من الهزات التي تعرض لها القرن العشرون ـ كالحرب ساخنها وباردها، والإبادة الجماعية، والتطهير العرقي، وإحياء التعصب الديني، والأضرار البيئية ـ نتجت عن العجز في التوصل إلى حلول أخلاقية حقيقية للمآزق الكونية والخلافات الوطنية والصراعات الدولية. إن كدمات الحداثة هي، إلى حد بعيد، نتاج الطموح الإمبريالي والفكر الذرائعي، وإرهاصات التعصب بأنواعه على حياة الفرد والمجتمع. وعلى الرغم من شفاء الندب التي نجمت عن الحروب الكونية إلى حد ما، إلا أن الجسم الاجتماعي مازال يحتضر وجوهر القيم مازال باهتاً، بالرغم من المحاولات السياسية الغربية في عام 1990 لإيجاد أشكال أخلاقية تكون بمثابة صمام أمان كوني في الشرق الأوسط أو في بلدان الكتلة الشرقية سابقاً. وكما تحدث ميتشل أغناتييف بأن لغة الحقوق الكونية لا تزال تحت حجب دخانية تغلّف العالم المتفجر والمنقسم إلى مناطق امتيازات ومناطق حماية ومناطق أمنية تقوم بحماياتها القوى الليبرالية ومناطق خطرة «خارج نطاق سيطرة الأخلاق الكونية». تماماً كما بدأت الحداثة على أنها عصر التطلعات، ووصل تمجيدها إلى حد وصفها في عام 1930 «بالبوتقة السياسية» والضمانة المؤكدة لمنع الحرب. ويضيف اغناتييف إن فترة ما بعد جدار برلين بدأت بقطع الوعود في تحسين الحياة المادية والأخلاقية وتضع حداً لحالة الاضطراب، وإن كان معظم المقالات النقدية المقنعة «للأخلاق الكونية» جاءت اليوم من خارج الدول الغربية؛ وتتبنى نظرية ما بعد الاستعمار، فحري بنا أن نبحث عن كتّاب قدّموا في بداية القرن العشرين في كل من أوربا وأمريكا نقداً محلياً للقيم الأخلاقية والاجتماعية، وعن العديد من الأدباء الحداثيين ممن كرّسوا جُلَّ اهتمامهم لدراسة أسباب الرضوض الاجتماعية (قبل أن تظهر على أنها كدمات) بالتركيز على المآزق الأخلاقية التي يعاني منها الأفراد، والحقيقة أن «الرذائل» التي يميل إليها الأفراد، والوسائل الأخلاقية التي من خلالها يحاولون

التعامل مع الأزمات الأخلاقية، غالباً ما تندمج مع إيحاءات متلاحقة مفادها: ما من مأمن في «مناطق الخطر» التي وصفها أغناتييف.

إن شكل النقد الأدبي الذي حُددت معالمه وشكل ممارسته في هذا الكتاب؛ لا يقدم علاجاً ناجعاً لشفاء هذه الكدمات أكثر من كونه يقدم إطراءً للأدب الحديث في عصر الألفية الجديدة، في وقت بدأت فيه الاهتمامات الأخلاقية تطفو على السطح من جديد في الميادين النظرية والسياسية والثقافية، فإذا استمرت من ناحية كدمة الحداثة في صنع الأوجاع، فإننا نرى من ناحية أخرى أن ظهور الكدمة بحد ذاته دليل الامتثال إلى الشفاء والتعافي ثانية.

شجعت بعض المجموعات المهتمة في مراجعة الأيديولوجيا التحريضية لتاريخ القرن العشرين على شكل من أشكال فقدان الذاكرة الثقافية، وركزت بطبيعة الحال على الهولوكست. فالتمحيص الدقيق بالآلام والكدمات حقيقة قد مكَّنَ الناقد من تحديد الضرر الذي سببه تأثير الحداثة وعملها في مجموعة من المواضع الأخلاقية التي استطاعت من خلالها التفاوض أو الرد على هذا الهجوم. عادة ما يهاجم الأدباء الحداثيون صوراً معينة من العالم الصناعي كتجريد الإنسان من إنسانيته وإقصاء الطاقة الكامنة فيه. ومع أن الرؤية الأخيرة التي يقدمها النقاد قد تكون رؤية التراجع أو الموت، فإن المتمعن في حالة الانحلال هذه تظهر سلسلة من الأجوبة انشغلت بالحداثة. فالعديد من الشخصيات كان لها سيطرة نسبية على الوسائل الأخلاقية هذه، ونادراً ما تعرب عن موقفها منها؛ بل نجد شخصيات روائية متفكرة مثل شخصية ستيفن ديدالس لجيمس جويس الذي لم يفهم حالته جيداً؛ فشعاره الاقتراب من الحياة «بالصمت والمنفى والبراعة» يمثل رفضاً إيجابياً للقومية والدين واللغة في رواية «صورة الفنان شاباً» عام 1916، وعجزاً سلبياً عن الالتزام بأي مبدأ أخلاقي ثابت في رواية يوليسيز 1922، وإن كانت شخصيات مصطنعة كبيرة، لكن شخصية مثل استيفن / جويس تقدم وفرة من الإجابات يمكن أن يتعلم منها القارئ. طبعاً لا يريد الكاتب هنا أن يقدم دراسة الأدب الحديث على أنه خبرة علاجية، أو أن الحداثيين هم أخلاقيون (في السر) بالمعنى التعليمي أو الكلاسيكي الجديد للمصطلح أكثر من أن الكتابة الحديثة يمكن أن تُدخل القارئ في حقل ألغام مضلل

من المآزق الأخلاقية لأخذ شيء من هذه الوسائل الأخلاقية، كتلك التي تحدث عنها الفيلسوف كولن مكين في كتابه (الأخلاق والشر والرواية) 1997 قائلاً: إن قوّة الفكرة الأخلاقية تكمن في تطبيقها، وفي الكيفية التي تنتهي إليها. في الرواية يمكن أن نتفحص ماهية الفكرة الأخلاقية وقدرتها على كسب ثقتنا، كما يمكن أن نكشف أيضاً عن مسارها وحدودها وفاعليتها. ولطالما يهتم أدب الحداثة ببراعات خاصة به، ويكشف عن منزلته كقصة نسجت أو قيلت، فإنه بهذا يقدم تسهيلات لنفسه لأجل ما يسميه مكين (مقبرة الأخلاق في العمل الروائي). وهذا لا ينقل الحداثة الأدبية إلى حركة ثقافية بيداغوجية، لكنه يبعد فكرتها من الفهم النقدي الحديث لها كونها عودة باتجاه «الكلمة»، ولا تحمل في مضمونها أي معنى سياسي أو أخلاقي أو اجتماعي جوهري. بهذا المنحى إذا جاء في قالب روائي على أنه تغيير سريع أو استمرار بائس، فإن أزمة الأدب الحديث (وبطريقة ما في قراءته) تبقى إحدى أهم القضايا الأخلاقية الكبيرة.

ولكي يكشف الكاتب النقاب عن هذه النقاط، فإن الكتاب تم تقسيمه إلى ثمانية فصول. وقد وضع إطاراً من خلالها يأخذ بالحسبان الأدب الحديث الذي يتناسب مع رؤية ميشيل اغناتييف للأدب بوصفه ساحة للتجريب الأخلاقي ومنطقة للحظر الأخلاقي. أما المقدمة فقد تم تقسيمها إلى ثلاثة أقسام تبعاً لثلاثة مستويات من الفكر تعزى إليها هذه الدراسة: الأول يقدم وجهة النظر التاريخية الأدبية للكاتب الحداثي المنبثقة من المناخ الأخلاقي للقرن التاسع عشر؛ أما الثاني فإنه يتناول الطريقة التي حاول من خلالها الكتاب الحداثيون ابتكار نماذج أخلاقية تتناسبُ وأعمالهم الأدبية؛ والثالث يناقش طرقاً تمكن قرّاء الأدب الحديث من تطوير نوع من أنواع النقد الأخلاقي من دون اللجوء إلى صيغ وأساليب بالية للتحليل الأخلاقي. إن الفصول الثمانية تمزج هذه المستويات الثلاثة للفكر بأمثلة مستمدة من الحداثة الأمريكية والأوربية من منظورها التاريخي ـ من عام 1890 وحتى أواخر عام 1930ـ وبتقديم سلسلة من التيارات الأدبية المتداخلة التي أطلعت المشهد الثقافي عبر الأطلسي على القضايا الأخلاقية الشائعة. كما تم تركيز النقاش أساساً على النثر الروائي، لكن هذا لم يمنع الكاتب من اختيار نماذج من الشعر والمسرح، ليؤكد مرة

أخرى بأن مقياس البارامترات الأخلاقية لا ينحصر تطبيقه فقط على الأعمال الروائية للحداثيين. وبدلاً من منح امتياز لأي عمل يتناول التراث القومي أو القبول بنموذج التحالف الثقافي الانجلو ـ أمريكي (والتبادلات الثقافية المطمئنة نسبياً بين هنري جيمس وت .س. إليوت ـ وأودين) للوقوف بوجه الحداثة الأوربية التجريبية، فقد تم اختيار الأمثلة في هذا الكتاب تبعاً لتنوعها الثقافي وتركيزها على موضوعات كالفجور وانعدام الأخلاق، ومؤلفات أخرى تركز على قضية الشر. وتم ترتيب الفصول بشكل ثنائي لزيادة الترابط بين مختلف الكتّاب ومختلف أشكال الصراعات في الكتابة. الفصل الأول في كل مجموعة يتناول حركات أدبية أساسية ـ عصر الانحطاط والطبيعية والطليعة وأدب الاغتراب والتشرد الحداثي ـ . بينما يركز الفصل الثاني بشكل كبير على نصين نموذجيين. فأحد المعالم الأساسية في الحداثة عالميتها وجمهورها الواسع من الكتاب. الفصول اللاحقة تركز جميعها على هذه القضية إضافة إلى إمكانية تجاوز الحدود الثقافية لها للتعامل مع المزيد من المسائل الأخلاقية الأكثر شمولية من تلك التي تأخذ طابع ظروفها المحلية. ومع أن الحافز الفكري الموحد يمكن أن ندركه من خلال الفصول الثمانية، إلا أنه لا يمكن عدّه تراثاً واحداً يضع الكتّاب جميعاً في بوتقة واحدة تخفي بداخلها مبادئ مختلفة. كما لا يمكن أن نعده تراثاً منفتحاً مباشراً يقصده الكتّاب الخلف لفهم المسائل الأخلاقية أكثر مما فهمها السلف. وفي إشارة إلى التراث الغائي الثابت، فإن الخطر الرئيسي فيه أن الناقد يتوقف عند الاستفهام عن طبيعته التكوينية ويقبله كمنحة له. فكما يشير بيتر نيكولاس في كتابه (الحداثيات) عام 1995 بأن التراث الحداثي يمكن إدراكه أكثر بتنوعه وتعدده. كما يمكن أن نتعرف إلى مجموعات ثقافية منسجمة وتيارات مؤثرة بشكل واضح، إلا أنه لا يوجد أي تيار فكري منتشر على نطاق واسع يمكن تتبعه من خلال الحداثة، ويصنف الكتّاب جميعاً تصنيفاً جميلاً، ما لم يكن هذا التيار كما وصفه نيكولاس بأنه تحول عام من الفن التصويري إلى الفن التحويلي. ومن الضروري أن نستفهم عن أوجه الاختلاف والتحولات والصراعات في التراث الأدبي، بقدر ما نستفهم عن أوجه التشابه في النظم العقائدية. وهكذا فإن هذا الكتاب يقدم بطريقة تتضمن اتجاهات يشترك فيها كتّاب من مرجعيات ثقافية وقومية مختلفة

(من دون أن يتجاهل المؤثرات الثقافية الخاصة التي تحملها أعمالهم الفردية). كما تم التركيز أيضاً على نقاط الاحتدام والتوتر بينهم. ولكي يسهّل هذه الدراسة فقد نشر مجموعة من الأفكار في هذه الفصول استقاها من النظريات الأخلاقية والاجتماعية: التاريخية الجديدة، ما بعد البنيوية، التحليل النفسي، الأنثوية الفرنسية، ونظرية ما بعد الاستعمار، للتأكيد على العلاقة المرنة بين الرواية والنظرية أكثر من الإبداعية العجماء بأشكالها التجريدية.

الفصل الأول يتناول ظاهرتين توءمين ـ عصر الانحطاط في نهاية القرن التاسع عشر في الأدب الأوربي، والطبيعية في السنوات الأخيرة من القرن نفسه في الثقافة الأمريكية (نفسها تأثرت بالحركة الثقافية الأوربية)؛ المناخ الذي انبرى فيه صنف من الكتّاب لتدمير ما تبقى من معتقدات القرن التاسع عشر المتعلقة بالتقدم الاجتماعي والقيمة البيداغوجية للأدب.

الجزء الأول من هذا الفصل يركز على كتّاب عصر الانحطاط؛ الكاتب جوريس كارل هايزمان (ضد الطبيعة) 1884، كما يتناول أوسكار وايلد في كتابه (صورة دوريان جراي) 1890، والمقال الذي كتبه مارسيل بروست بعنوان (عن القراءة) 1905 والذي يصوّر فيه موقف عصر الانحطاط من الأخلاق في العصر الفكتوري، والصنف «المنحرف» المستمَد من دراسة تشارلز بودلير عن إدغار ألن بو أعطى كتّاب عصر الانحطاط أداة تجريبية مفاهيمية لإثارة مشكلة الحدود الأخلاقية. ينتقل النصف الثاني من هذا الفصل ليناقش الردود الطبيعية لفرانك نوريس وإيدث هوارتون التي عُدّت جموداً أخلاقياً للثقافة الأمريكية. على حين يمكن أن يفهم عصر الانحطاط والطبيعية بطرق عديدة بأنه حافل بمتناقضات ثقافية؛ فالدراسة المقارنة للحركات الأدبية كالانعطاف نحو الفكر الرومانسي والعدائية للأخلاقية الفيكتورية هي أيضاً هامة وحيوية لفهم عوامل أو مرتكزات تحول الأدب في مطلع القرن العشرين. هذه الأفكار تم تفصيلها في الفصل الثاني في نقاش بين روائيين أوربيين من عصر الانحطاط: أندريه جايد في روايته (الفاجر) 1902 وتوماس مان في روايته (موت في البندقية) 1912، والاستعارة التي استخدمها كلاهما عن المرض تمكنا من خلالها أن يمهدا لسقوط أبطال الرواية، وهم يناضلون ضد القوى الغريبة.

هذه الدراسة تتفق مع دراسة جوليا كريستيفا عن «الانحطاط» في «قوى الرعب» 1982. إن غياب أشنباخ/ مان (جسدياً وروحياً من جرّاء إصابتِهِ بالكوليرا يتناقض كلياً مع البطل المسلول ميتشل في قصة جايد. كلاهما يتحركان ببراعة في وجه المرض، إلا أن الأوهام من شأنها أن تؤثر على رؤيتهما الأولية لعالم أخلاقي آمن، وتتركهما في حالة من الانحطاط.

الفصل الثالث والرابع يتناولان المراكز الرمزية للحداثة في السنوات التي أدت إلى قيام الحرب العالمية الأولى وفترة ما بين الحربين. الفصل الثالث يقدم صورة عن الأدب الحديث المتطرف: ممارسة طليعة الفنانين الدادائيين في أوربا الوسطى وانشقاق الدادائية إلى السريالية الفرنسية بعد الحرب. فإذا هَزِئَ أدب الانحطاط بالمستويات الأخلاقية للقرن التاسع عشر، فإن حركة التطرف في أوربا تفسَّر بأنها غالباً ما تجسد العدمية، مستخفة بأشكال الأخلاق كلها. فالدادائيون والسرياليون الباريسيون حاولوا أن يجدوا مساراً أخلاقياً يعطي صورة لخبراتهم الفنية بأشكالها المتعددة.. الفصل الرابع يتابع دراسة الدور المعقد لصورة «الأبله» في أعمال كونراد الحداثية الأساسية، ووليم فوكنر كصورة رمزية تُشكّل إطاراً لمرجعية اجتماعية وأدبية متحولة ومقبولة. كونراد في روايته السياسية (العميل السرّي) 1907 يجسّد صورة الأبله التي يرى فيها مثالاً للبراءة والبساطة الرومانسية والأخلاق الطبيعية التي طُمِسَت في لندن الحديثة. بينما رواية (الصوت والغضب) لفوكنر 1929 تجد أن البلاهة هي رمز الجدب الأخلاقي والفراغ الروحي في أمريكا الجنوبية؛ أي جنوب الولايات المتحدة الأمريكية إبّان الحرب الأهلية.

الفصلان الخامس والسادس يناقشان التيار الأدبي المتشابك عبر الأطلسي بشكل مباشر، موضحاً فيه أن تجربة العبور الثقافي والمنفى قدمت للكتّاب الحداثيين فرصة ربط القضايا الأخلاقية بالمسائل ذات الصبغة الثقافية والجنسية. الفصل الخامس يركز على أربعة من الكتّاب الأمريكان المغتربين - إيرنست همنغواي، جيرترود شتاين، هنري ميللر، وأنياس نين - الذين اختاروا باريس لتكون حافزاً لهم لإيجاد هوية بديلة لهؤلاء الكتّاب الذين دمِغوا بالقيم الأمريكية التقدمية. هذا الفصل يقدم المنفى والتجريبية الأدبية وجمال المتعة التي تشكل المقومات الحيوية لدراسة مسألة

اختلاف الجنس، وإمكانية التبادل المفتوح بين الأجناس البشرية. كما يعرض بشكلٍ متوازٍ النظرية الأنثوية الفرنسية للوسي إريجاري في (الأخلاق الملائكية)، والتطورُ الحداثي للجمال البدائي في هدم النوعية المتزمتة والانقسامات الأخلاقية في ذلك الوقت.

الفصل السادس يُغني هذا النقاش عن الأخلاق والمدنية بمقارنة أعمال الكاتب التشيكي فرانز كافكا، والشاعر والكاتب المسرحي الأسباني فيدريكو كاريسيا لوركا اللذين تعرفا إلى أمريكا وخاصة مدينة نيويورك، واطلعا على ثقافة وأخلاق الآخرين وأخلاقهم. لوركا في كتابه (شاعر في نيويورك) 1940 يصف مدينة نيويورك بأنها جامعة الأضداد مدينة مثيرة ومفسدة للأخلاق، أما كافكا في روايته (أمريكا) التي كتبها عام 1927 يتصور مدينة نيويورك ويفضلها على المدن الأوربية، وبرغم هذه الاختلافات، فإن تركيزهما على ما شاهداه وتخيلاه ساعدهما على التواصل مع قضايا الآخرين، بالإضافة إلى عرض القضايا التي تمخضت عن اجتيازهما الحدود الثقافية.

الفصلان الآخران يتناولان كتّاباً أطالوا بارامترات الحداثة بعد عام 1930 بتركيزهم على مضامين الخديعة والتحويل، وإثارة الأسئلة حول شرعية أشكال معينة من الفعل الاجتماعي.

الفصل السابع يناقش روايات الحداثي المتشرد التي يوصف فيها المتشرد الحديث الذي تنقصه الصفة الأخلاقية. إن تناول فكرة المتشرد بشكله التقليدي مكّن الكتّاب على اختلافهم من أمثال هيرمن هيسه ـ وروبيرت موزيل (في أوربا) ـ زورا نييل هارتسون ـ هنري روث (في أمريكا) من دراسة الإمكانات الجمالية والآثار الأخلاقية «للمغامرة» من دون الرجوع إلى الصيغ الواقعية للوصف أو أشكال القص للقرن التاسع عشر.

الفصل الثامن يتناول الطريقة التي ناقش فيها كل من كلوس مان وتوماس مان المناخ السياسي الألماني المضطرب في روايتيهما الرائعتين (ميفيستو 1936 وماريو والساحر) 1929 وفي تعاملهما مع فكرة ظهور الدكتاتوريات. فقد رسم الكاتبان

من لغة الأداء المسرحي والتنكر (بما يشبه مسرح بريتولد بريخت وولتر بنيامين) طريقة للدخول إلى البعد التحويلي للأسطورة.

الخلاصة:

يناقش الكتابُ بفصوله الثمانية كتّاباً وباحثين حداثيين تعاملوا مع القضايا الأخلاقية، كما ظهرت من جرّاء التحولات المناخية والتاريخية. ومن رماد أوربا المدَّمَّرة بعد الحرب، والمناخ التآمري لأمريكا في حربها الباردة، وصولاً إلى العولمة المتصاعدة في نهاية القرن العشرين.

أما بالنسبة للكاتبة الألمانية كريستا وولف (من ألمانيا الشرقية سابقاً)، والروائي الأمريكي بول أوستر، فإنهما يريان أن كدمة الحداثة ما زالت باقية، وأن حالة الإصلاح الاجتماعي لا تزال شاقّة. والتقت رؤيتهما هذه مع الباحثين الجدد والمعلقين الاجتماعيين من أمثال ميشيل فوكو، يورجين هاربرماس، زغمانت بومن، ونعّومي كلين، وهم جميعاً عبَّروا عن انشغالهم الدائم وشبه الإلزامي بالمسألة الأخلاقية، لما رأوه من عالمٍ ذي إمكانيات محدودة.

والخلاصة أن الكتابة التي ظهرت بعد الحرب وأطلقت على نفسها ـ ما بعد الحداثة ـ عززت في الواقع المحاولة لصياغة موضوعات أخلاقية من قبل الحداثيين الأوائل، وكرس أصحابها جهدهم للتحرر من رهبة الحداثة.

يقدم لنا الكاتب ثلاثة مصطلحات أساسية في مقدمة الكتاب: التحديث Modernization والحداثة Modernity والحداثية Modernism. الأول (التحديث) يشير إلى التغيرات في الوضع التكنولوجي الذي تقوده التطورات الرأسمالية والمدنيّة، التي جعلت الحياة في مطلع القرن العشرين تختلف عن سابقتها وعن القرن التاسع عشر. وظهرت التغيرات الاجتماعية والصناعية بشكلٍ واضح في بريطانيا بإنشاء شبكة الخطوط الحديدية، وتطور شبكة الاتصالات، والاستثمار المحلي لشبكة الكهرباء، وتصنيع السيارات على نطاق واسع فيما بعد. كما يوثّق استيفن كيرن في كتابه (ثقافة الزمان والمكان) 1983 بأن التحولات التكنولوجية قلبت التجربة الزمانية والمكانية: فقد ساعدت الآلة وطرق توفير العمالة على إنجاز الأعمال بسرعةٍ أكبر، كما ساعد تطور وسائل النقل على اجتياز الحدود الإقليمية بسرعة أكبر. فمع

بداية الربع الثاني من القرن التاسع عشر بدأ يتمركز العمل في المعامل والدوائر المدنية على النقيض من الحرف المنزلية السائدة في القرن الثامن عشر (بالنسبة لأمريكا وألمانية تأخرت قليلاً فيهما عملية التصنيع في هذا القرن عن بريطانيا). وانشغل روائيون من العصر الفكتوري أمثال تشارلز ديكنز (في إنكلترا) وبلزاك (في فرنسا) ووليم دين هووليز (في أمريكا) بالتغيرات الاجتماعية هذه، لكنهم أمِنوا نسبياً للنظم الأخلاقية والعقائدية الثابتة. لكن قبل بداية القرن العشرين وأواخر القرن التاسع عشر، مع ظهور الداروينية وإرهاصات الحرب الشاملة، أصبح عزاؤنا الأخلاقي في مهب الريح.

تستخدم الحداثة (Modernity) للدلالة على التجربة الفردية والجماعية للعالم الحديث، وتحديداً كما تم تجسيدها بأفكار تمثل استجابة للأوضاع الاقتصادية والاجتماعية للتحديث. هذه الأفكار تتأرجح بين القبول الطوعي المفرط للبيئة المتحولة، والرفض لكل أسباب الحداثة. والأمثلة على هذا الإفراط يقتبسها الكاتب من مقالتين الأولى لـ تشارلز بودلير (رسّام الحياة العصرية) 1963 والآخر من مفكّرَين ألمانيين تيودور أدورنو وماكس هورخيمر (لغة التنوير) 1944م.

«...... وهكذا، أكان ماشياً أو سارع خطواته، فإنه يشقّ طريقه، في بحث سرمدي. يبحث عمّن؟ قد نجلس ونهزأ من هذا الرجل..... هذا البائد المنزوي المتمتع بخيال نشط، يطوف دوماً في صحارى الناس الواسعة. يتسلح بهدفٍ أكثر نبلاً من ذلك الهدف التافه. هدفٌ أكثر عمومية وأفضل من بهجة ظرفٍ زائل. إنه يبحث عن شيء نجهله، شيء يمكن أن نسميه (الحداثة) إذا جازت التسمية، يبحث عن حاجته لكلمة أفضل يعبر فيها عن الفكرة التي يبحث عنها..... الحداثة عابرة زائلة، إنها نصف الفن أما غيرها فهو الخالد أبداً».

المقتبس الآخر:

«الطبيعة..... تلك التي ينبغي فهمها رياضياً، حتى الذي لا يمكن أن نسلّمَ به كاللاعقلانية، وما لا يمكن معالجته يمكن أن نهتدي بمعالجته بالطرق الرياضية..... إن التفكير يتحول إلى شيء من تلقاء نفسه ليصبح حالة أوتوماتيكية، حالة التفعيل الذاتي، والآلة المجردة التي تنتج نفسها، هي نفسها يمكن استبدالها بآلة أخرى».

إن البعد التاريخي بين هاتين العبارتين كبير، بودلير كتب مقاله عام 1863 في باريس عندما بدأ زخم الحداثة يتراجع متأثراً بالحرب والمدنية معاً. كما أن وصفه الغنائي لطبيعة الحداثة الزائلة يتناقض بشكل كبير مع الوصف المتشائم لأدورنو متألماً ومشفقاً على هذا العالم الظالم المُتَعَقِّل الذي يسير كالآلة، هذا الوصف المحزن مردّه بشكلٍ واضح إلى هذين الألمانيين المبعدين في منتصف القرن العشرين. معظم الكتّاب الحداثيين يمكن أن نضعهم في مكان ما، بين من ينوح على الحداثة وبين من يحتفي بها. ومع أن هذا الكتاب يتناول التيارات الأخلاقية المتشابكة في الحداثة، فمن المفيد أن نترجّه إلى الظروف الثقافية التي عايشها بعض الكتّاب، لنضع أساساً لتحليل أعمالهم تاريخياً.

أخيراً الحداثيّة:

تدل على الوسط الفني الذي من خلاله نعبّر عن تجربتنا في الحداثة؛ سواء أكانت شعراً أم نثراً أم فيلماً أم رسماً أم نحتاً أو بأشكال فنية أخرى. الحداثية ليست حركة بالمعنى الذي يتوجه فيه الفنانون جميعاً إلى هدف واحد. فقد وجدت مجموعات متصارعة وبيانات تحمل أهدافاً مختلفة، خصوصاً في سنوات التشاؤم التي سبقت الحرب العظمى. وبالمقابل يمكن أن تفهم الحداثة على أنها مصطلح عام يصف سلسلة من التيارات الفنية التجريبية التي تقف ضد الأشكال الفنية السائدة والنظم العقائدية لنقرن التاسع عشر. بهذا المعنى حاول الحداثي أن يقتنع بالحداثية في محاولةٍ منه لإيجاد طريقة جديدة ومتنوعة موثوقٌ بها في تصويره للحداثة. التفت العديد من الحداثيين لردود الأفعال لما لمسوه من عقم مشاعر القرن التاسع عشر وأشكال مهترئة في الكتابة، وأدركوا جيداً موقعهم الرمزي في القرن الجديد. إذا كان كتّاب القرن التاسع عشر المتميزون قد انحدروا فكرياً من كتّاب الحركة التنويرية الأخلاقيين، أمثال صموائيل جونسون وبنيامين فرانكلين، الذين سعوا لبناء حياة أنموذجية سواء من خلال القدوة الحسنة أم من خلال وصف هذه الحياة. فإن الحداثيين النمطيين رفضوا مثل هذا الدور لاحقاً، لأنه يحمل في طياته الغطرسة. وبالمقابل فالرواية الحداثية تميزت بالتناقض والريبة وبصوت الراوي الساخر

ونزوعه إلى الشك، وبطل الرواية غالباً غير جدير بما يتمتع به من استحقاق واحترام اجتماعي له.

ختاماً نستطيع القول بأن هذا الكتاب يقدم دراسة تحليلية متميزة للحداثة والأخلاق، فهي دراسة موضوعية وعالمية ومتنوعة، وردة فعل طويلة الأمد ومعقدة على الأخلاق التي سادت العصر البرجوازي في أوروبا. فالنظم الأخلاقية القديمة تداعت وخبت مع قيام الثورة الصناعية في أوروبا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، التي حملت معها علاقات اقتصادية واجتماعية جديدة جعلت الفرد يعيش حالة من الأنانية والعزلة والقلق، ووضعت القيم البرجوازية السائدة في مهب الريح، لكن ما يريد أن يثبته الكاتب هنا هو أن القضايا الأخلاقية، قديمها وحديثها، لم تختف بالمطلق؛ بل لا تزال آثارها موجودة في أدب القرن العشرين. ■



موت النبي

فلاديمير بونداريـنكو - زافترا 08(142) 2008/8/20

ت: شاهر احمد نصر



لم يعد على الأرض ذلك العدد الكبير من الناس العظماء؛ وخاصة الكتاب العظماء. أما عدد الأنبياء، فأقل بكثير. ولا يحبهم الناس عادة؛ بل يحقدون عليهم ويمقتونهم. يخافون منهم ويحسدونهم. حياتهم صعبة، لكنّها حياة تامة ومكتملة إنّها حياة حقيقية. لقد شيعنا أحدهم. إنّه ألكسندر إيسايفيتش سولجينيتسن. لم يكفه نصف عام حتى يتم تسعين سنة من العمر. يحمل ذلك دلالة كبرى بمختلف المقاييس الإنسانية. هذا يعني أنّ أحداً في الأعالي قاس، وحدد عمره المديد. وهذا يعني أنّه كتب عليه ألا يموت قبل ساعته. لقد أوحي إليه من الأعلى أن يقول كلمته. حمل صليبه في الحرب، وفي معسكرات الاعتقال، ومع معاناة مرض السرطان، ومنفياً من الوطن. حمله بفضل محبتين رجوليتين كبيرتين اثنتين، بفضل انتصاره في العودة، وبفضل الأبواق النحاسية، المجد الأدبي، وجائزة نوبل. كان من الممكن أن يقتل مراراً، وأن ينكسر، وأن يذوب ويتلاشى في الغار، ويغرق في الفقر المدقع، أو في بهارج الحياة. كان من الممكن ألا يلاحظه أحد، وأن يُداس عليه، وألا يقوم أحد

بطباعة أعماله في روسيا، ولا في الغرب. لم يكن أول من اكتشف الغولاغ، بل إنّ باريس باشيلوف، أو أيفان سولونيفيتش نشرا أشياء أكثر هولاً ورعباً قبله بكثير، لكن العالم كان أصم. لقد جاء في موعده. واعترف هو نفسه أنّ قوة عليا ما قادته في طريقه.

يتهمونه، كأي عظيم بالكثير. لا نبي بين أهله. يتهمونه أنّ خدمته العسكرية في الجبهة كانت في بطارية إشارة، وليس في الخندق الأول، وكأنّ الضابط الشاب هو من يقرر مكان خدمته العسكرية. خدم جميع كتاب الجبهة الناجين تقريباً في سلاح المدفعية، أو في سلاح الاتصالات، أو البحارة، أو الطيران. لا نذكر أحداً من سلاح المشاة باستثناء فيكتور أستافيف. وأستافيف نفسه جرح بعيد المعارك الأولى، وتابع مسيرته غير محارب. ويتهم أولئك الناس أنفسهم ألكسندر سولجينيتسين، في الوقت نفسه، بأنّه كتب رسائل نقدية مثيرة للجدل من الجبهة، شاتماً النظام، كي يرسلوه إلى معسكرات الاعتقال، ليمضي زمن الحرب فيها بسلام وهدوء. لكن، وبما أنّه خدم بطبيعة الحال في بطارية تنصت في المؤخرة، فلماذا عليه الخوف قبيل نهاية الحرب من الاستشهاد، والتوق إلى معسكر الاعتقال؟

... لم يرحموا سولجنيتسين وحده. ولهذا السبب لا يمكن تصديق هذه الإشاعات. وكادوا بعد سنوات يتهمونه بالعمالة لصالح الولايات المتحدة الأمريكية. وفي أنّه تمنى قصف الاتحاد السوفيتي بالقنابل الذرية. أصبحت عادة منذ أيام روما القديمة أن نقوّل الكاتبَ كلماتِ أحد أبطال عمله الفني. وهل يمكننا سؤال المدعين الذين يكيلون التهم أين قرؤوا ذلك؟ ألا يمكن اتهام بوشكين، على هذا المنوال، بأنّه مذنب بقتل لينسكي؟

ويتهمونه بالعزلة في فيرمونت في الولايات المتحدة الأمريكية، وكأنّه هو من نفى نفسه من الوطن. كما يتهمونه بأنّه لم يعد إلى روسيا بالطرق المعتادة: عبر معسكرات كوليم، وعبر سيبيريا بطولها. أما هو، وعلى الرغم من كل شيء، لم يغضب على أحد، وحلم بسعادة شعبه.

يبدو أنّهم نشروا ملايين النسخ التي تتضمن أفكاره وآراءه حول بناء روسيا. ولم يرغبوا في قراءة هذه الأفكار والآراء جدياً. دعوه إلى مجلس دوما الدولة، وضحكوا

منه ولم يرغبوا بسماعه. كتب ألكسندر سولجنيتسين طوال حياته عن أخلاقية الإنسان الروسي وعدالته. قد لا تخاف السلطات، ولا أعداء سولجنيتسين منه شخصياً، فهل يخافون من تجسيد الإنسان الأخلاقي في حياة روسيا؟ هل أرعبهم أبطاله أمثال الماترونيين وإيفان دينيسوفيتش؟

لقد أدهشتني دائماً رجولة وصلابة هذا الإنسان غير العادي. أفتخر بمعرفتي به. لقد تبادلنا الرسائل مذ كان يعيش في فيرمونت، وكنت أحد أوائل من كتب عنه في وسائل إعلامنا الوطنية، في صحيفة «روسيا الأدبية». وعندما عاد ألكسندر إيسايفيتش إلى روسيا، دعاني لزيارته، وسألني طويلاً عن روسيا. وتقابلنا لاحقاً مراراً. وأحياناً كان يتصل بي هاتفياً، (مخيفاً باتصالاته زوجتي ـ وكأنّ غوغول، أو بوشكين يتصل)، سائلاً عن هذا الكاتب أو ذاك. لقد أحبّ دائماً الدقة في كل شيء. لقد لاحظت مع الوقت تمتعه بموهبة الناقد الأدبي المدهش، وأعتقد، أنّه سيتم إصدار كتاب خاص يتضمن مقالاته النقدية، وانطباعاته، وتعليقاته؛ حول: فاسيلي بيلوف، وليونيد بورودين، ويوسف برودسكي. كان بإمكانه ألا يتقبل أديباً ما غريباً عنه، لكنّه كان يحلله بمنتهى الدقة. أتذكر أنّه في أحد أحاديثه معي تحدث عن أصدقائي، قائلاً: «يمتلك فلاديمير ليتشوتين إحساساً مدهشاً بالكلمة، لا مثيل له عند غيره، أما ألكسندر بروخانوف فيمتلك إحساس ـ المجاز والاستعارة فطرياً. مجازه واستعارته ليسا متكلفين ولا مصطنعين؛ بل هما عفويّان وطبيعيّان».حكم موجز وعميق.

لقد كان إنساناً سعيداً حقاً، لقد حقق كلّ ما فكر به في التاريخ، وفي الأدب، وفي الحياة. بقيت من آثاره كتب عظيمة، وأصبحت روسيا بعد وفاته أخرى، وترعرع في كنفه أبناء رائعون. تحدثت في أثناء مراسم الدفن في دير دونسكوي مع أرملته ألكسندرا دميتروفنا، مساعدته ومنظمة شؤونه العملية الموثوقة. وقف إلى جانبها أبناؤها الثلاثة جميعاً، ثلاثة رجال أعفاء، ثلاثة أبطال روس. تثير هذه الأسرة الإعجاب فقط. لقد اختار ضريحاً لنفسه في مكان عظيم. سيتبادل مساء الحديث حول مصير روسيا مع المؤرخ الشباطي كليوتشوفسكي. يوجد لديهما ما يناقشانه.

قد يكون ألكسندر سولجنيتسين أحد رموز روسيا الرئيسيين في القرن العشرين. ستوليبين، ولينين، وستالين، وغاغارين، وشولوخوف، وسولجنيتسين. قد يكون عدم

اعتراف سولجينيتسين بزميله شولوخوف مسألة منافسة، أكثر مما هي سياسية، مذكراً بعملية فهم وإدراك قضية تجنب تلستوي ودوستيفسكي أن يتعرف أحدهما إلى الآخر. أكان عبثاً امتلاكهما صديقاً مشتركاً هو ستراخوف. مرّ سولجينيتسين في شبابه بمرحلة الحماسة وعشق الأفكار الشيوعية، عزم على كتابة رواية «أحبب الثورة»، من ثم حصلت الحرب، وأرسل إلى الجبهة، حيث كان آمر بطارية إشارة، واعتقل في نهاية الحرب، نتيجة قلة حذره في أقواله عبر رسائله التي أرسلها إلى الأصدقاء. أليس معسكر الاعتقال، والمنفى، ومرض السرطان، وخيانة الأصدقاء، كثيرة على شخص واحد؟ لكن، كما يبدو، هذا هو القدر. كان عليه أن يعيش مجمل معاناة الشعب، ويظل على قيد الحياة كي يتحدث عنها. كان عليه أن يصبح هو نفسه قدراً ومصيراً شعبياً. لن أكون متكلفاً إن قارنت مصيره بمصير تلستوي، لن نبحث في القمم الفنية، ستبدي الأيام الحقيقة. وللعلم فقد نبذ المجتمع المحتشم ليف تلستوي. لقد لعنوه وشتموه بضراوة وعنف، أكثر مما شتم سولجينيتسين في أيام بريجنيف. إذا كان فلاديمير كروبين، في أيامنا هذه، مايزال يخاف من الهرطقات التلستوية، ألا يمكن التكهن بتفكير مجتمع الأرثوذكسية المتشددة حول ليف تلستوي العظيم في حينه، وماذا كتب عنه النقاد الأرثوذكسيون والرسميون؟ تبين مراجعة الصحف الصادرة أيام تلستوي الكثير. لقد صمد الاثنان. وأثبتا صحة موقفهما.

أعتقد أن فلاديمير لينين كان على حق: لقد قام ليف تلستوي بدور كبير لتحطيم النظام القيصري في نهاية القرن التاسع عشر، وأكثر مما فعله ألكسندر سولجينيتسين لتحطيم النظام البلشفي. لقد ناضل الاثنان ضد تلك الأنظمة ليس طمعاً بمكاسب الانتلجنتسيا، وبالأحرى ليس طمعاً في المكاسب الشخصية، أو حبّاً بالرفعة والطموح الذاتي، بل في سبيل شعبهما. لقد فضلا فكرة الشعب، على فكرة الدولة، لم يكونوا موالين لسلطة الدولة، بل للشعب، وقد وضعا الشعب في موقع أعلى من هذا النظام المهيمن أو ذاك. هنا يكمن التمايز والافتراق الجذري بين سولجينيتسين والمتحمسين الوطنيين حول فكرة الدولة. إننا ننسى دائماً الفرق الجوهري بين مصالح الشعب ومصالح الدولة التي لا تتماهى البتة، اللهم إلاّ في أيام الكوارث والحروب العظمى.

ليس مصادفة أن يتجاوب أبطالهما الشعبيون: بلاتون كاراتايف، وإيفان دينيسوفيتش. يبدو وكأن كل كاتب قريب في الحياة من بطله: تسيزر عند سولجينيتسين، وبولكونسكي عند تلستوي، لكنّهما يبحثان عن الحقيقة عند الشعب البسيط. كاتبان روسيان عظيمان، نبيان، ومعذّبان...

لقد أدرك ألكسندر سولجينيتسين مبكراً دوره التاريخي والأدبي، وبنى حياته بشكل واع. ارتكب العديد من الأخطاء، وضل طريقه مرات كثيرة، لكنّه سرعان ما كان يدرك أخطاءه ويقوّم طريقه المحوري. وضع علامات فارقة طوال حياته. حتى مكان الدفن، اختاره مسبقاً بالاتفاق مع بطريرك عموم روسيا. ليعلموا ويقدروا. كي يروا ويفكروا، ويتبصروا.

هناك من يشجب ويستنكر تصرفاته، فليكن. لقد أراد ألكسندر إيفانوفيتش أن يقدر على فعل كل شيء بشكل مقصود. كتب رواية «العجلة الحمراء» التي تعادل بعظمتها تاريخ القرن العشرين. لقد امتلك رجولة رفع يده في وجه المستحيل. كان يستعد لمقابلة الموت يومياً، وهو يكتب في العزبة الاستونية رواية «أرخبيل غولاغ»، وكان متوقعاً أن يحصل كل شيء تكفي قمة من هذه القمم كي تخلد تاريخياً إلى الأبد.... مرت الأيام وحاز الكاتب على الجوائز وعلى المجد العالمي، وأصبح له أسرة وأولاد ألم يحن الوقت كي يرتاح؟ ها هو ثانية يتحدىٰ المستحيل، رافعاً المسألة الروسية ـ اليهودية في كتاب «مئتا عام معاً». لقد خاف من مناقشة هذه المسألة أكثر الباحثين معرفة وجرأة في أي اتجاه أدبي، خائفا من الاتهام بالصهيونية، أو بمعاداة السامية. لقد أصبح النقاش النظري العقلاني بين هذين الشعبين ممكناً بعد كتاب «مئتا عام معاً»....

أتذكر، أن زوجته الأولى ناتاليا ألكسيفنا ريشيتوفسكايا، التي كنت على معرفة جيدة بها، أعطتني مخطوط سولجينيتسين «اليهود في روسيا وفي الاتحاد السوفيتي» لقد طلبت مني نشر هذا النص قدر الإمكان بعد وفاتها، ووفاة ألكسندر ايسايفيتش وكتبت مقدمة النص. تم، مع الأسف، نشر هذا البحث، بشكل غير متقن، مع بعض الإضافات غير الموفقة، من قبل أحد السجناء السياسيين السابقين. يدل تاريخ كتابة

هذه المادة ـ عام 1968، على أنّ سولجينيتسين اهتم منذ زمن بعيد بهذه المسألة الهامة للشعب، وبناء على البحث الموجز في عام 1968 نتج كتاب رائع «متنا عام معاً».

أشعر بالأسف أحياناً، لأنّ سولجينيتسين، كان يضع الكتابة الأدبية جانباً لمدة طويلة، نتيجة اهتمامه بالمسائل الاجتماعية والوطنية، وكان يقول إنه يرغب بكتابة قصص قصيرة للترويح عن النفس والروح، لكن الوقت لم يكن يكفي. ثم تحولت تلك القصص القصيرة إلى رواية: «حوش ماتريونا»، و«يوم في حياة إيفان دينيسوفيتش»، أو عمله المتأخر «فوق الكسور» ـ وأصبحت نموذجاً للأدب الروسي الكلاسيكي. لقد كان قاصاً عظيماً، وهذه الموهبة لا تعطى لأي كاتب. هل كان على حق؟ لا أعرف. أصبحت الحقيقة الفنية في قصصه، مرة أخرى، أكبر حجماً وموضوعية من تصريحاته الذاتية والسياسية. يبقى لغزاً محيراً بالنسبة إلي، كيف وصل بعد «أرخبيل...» إلى الحقيقة المجازية في قصة «فوق الكسور»، التي تسوغ عظمة القفزة الستالينية إلى المستقبل. لو خيرت لجعلت هذه القصة، مع «حوش ماتريونا» المادة الأولى في برامج المدارس والمعاهد.

لكن ألكسندر إيسايفيتش يرى في نهاية القرن العشرين، أن الكتابة الأدبية الفنية وحدها لن توقظ القارئ، مهما كانت جيدة.

كان قريباً من حيث الطاقة من فلاديمير ماياكوفسكي، ولو كان ذلك من مواقع مختلفة، ومواقف مختلفة...

لقد قاتل، دفاعاً عن شعبه، ليس النظام الشمولي الضاغط، فحسب، بل وقاتل الانتيليجنسيا الليبرالية اللامبالية تجاه الشعب، وبالتالي التي تحتقر الشعب، ولنتذكر نقده اللاذع في مقالته «التعدديون عندنا». وهكذا انفضت عنه شيئاً فشيئاً تيارات الليبراليين المعجبين به والمدافعين عنه. انفض التيار الأول بعد مقالته «التعدديون عندنا»، والتيار الثاني بعد التحليل العميق والقاتل للديمقراطية الغربية، والغطرسة الأمريكية. تبين أنّه ليس ليبرالياً فقط، بل وليس مناصراً للغربنة على الإطلاق.

لقد حفر عميقاً في التاريخ، وبالتالي في أعماق الحقيقة. واستنبط أنّ منبع الشر، لم يكن على كل حال، في أكتوبر عام 1917، بل في شباط، في الحكومة المؤقتة التدميرية، وكان أكتوبر نتيجة حتمية لانقلاب شباط.

لم تحبّ السلطات الوطنية الكاتب الروسي العظيم، وفي المقابل بدا وكأن الغرب يحتضنه، ومنحه جائزة نوبل، ونشروا أعماله إلى حين في أشهر دور النشر. لكن هل يمكن بأي حال إخفاء صوت الحقيقة أو تمويهه؟ يكتب ألكسندر إيسايفيتش، وخلافاً لإرادة مناصريه الليبراليين، كلمات قاسية حول العالم الغربي المعاصر.

صديقه، وحليفه ـ من يقف مع الشعب. أفصح الشعبي العظيم في القرن العشرين عن رأيه في سنواته الأخيرة، قائلاً: «حماية ووقاية الشعب، والمحافظة عليه وعلى منعته ـ أعلى المهام العليا للدولة». فهل نحميه؟

لم يعد إلى روسيا من أجل إحراز الانتصار الأخير، إذ إنه حتى قبل أن ينزل من قطار الشرق الأقصى، أخذ يلوم ويكيل الاتهامات إلى سلطة يلتسين بسبب تخريبها وتدميرها الوطن، وإفقار الشعب. سرعان ما أبعدوه عن شاشة التلفزيون، ومنحت وسائل الإعلام له دور الشيخ الهرم المنسي، الذي يبربر بما لا يعرف. وطالما لم تعد روسيا إلى الإدارة الذاتية القاعدية ـ من الأسفل ـ وإلى تنظيمها الخاص القديم القائم على أساس المجالس الشعبية، لن يحلّ أي نظام بما في ذلك في النسق الأعلى للسلطة.

رفض الكاتب سولجينيتسين الحائز على جائزة نوبل، وعلى العديد من الجوائز العالمية، قبول الجوائز الوطنية زمناً طويلاً، حتى بعد عودته إلى روسيا: ليس وقتاً مناسباً ـ عندما يغالب الشعب الفقر والتفقير ـ لاستلام، على سبيل المثال، جائزة أندريه بيرفوزفاني من أيدي سلطة يلتسين. أنعش الأمل الكاتب في السنوات الأخيرة، مع التغيرات البوتينية، في أن تنتعش روسيا ذاتها. يبدو الكسندر سولجينيتسين في هذا الانقلاب من المعارضة الحادة إلى الدعم المتحفظ لإدارة بوتين قريباً من الكسندر بروخانوف. ليسا في حاجة لا إلى الجوائز، ولا الأوسمة، ولا المنفعة الشخصية، لقد آمنا بالإمكانيات والمقدرات الذاتية للبناء الجديد للدولة الروسية.

لم يتملق، ولم يداهن ألكسندر سولجينيتسين أية سلطة، وامتنع عن مقابلة رئيس الولايات المتحدة الأمريكية، ورؤساء الدول الأخرى - فما حاجته لحاكم جديد آخر؟ لكن إذا انبلجت من وراء هذا الحاكم أشعة لإنقاذ شعبه وبعثه، فهو مستعد للقاء الرئيس الجديد والجلوس معه طويلاً، على الرغم من السن والعمر الطويل والشيخوخة والوهن الشديد.

رآه أعداؤه الثابتون منسجماً مع السلطة الجديدة، إنما الانسجام كان، كما هو الحال طوال عشرات السنين، مع شعبه.

لقد ودعنا جثمانه في مبنى أكاديمية العلوم، وتم الدفن يوم الأربعاء في دير دونسكوي، الذي أحبّه كثيراً. لم تكن هناك حشود ضخمة، لا في أكاديمية العلوم، ولا في دير دنسكوي. ولا حاجة لذلك. ولا بهرجة تلفزيونية. لقد سار خلف نعش بوشكين نفر قليل من الأصدقاء. سنعرف، إنسانياً ومع الوقت أي إنسان خسرنا، وأي إرث عظيم وضخم، ومنقذ للشعب قد كسبنا.

لقد نجح في تحقيق الكثير خلال حياته الطويلة، لأنّه قدّر قيمة الوقت. هذه أحب عباراته إليه: «يجب الانطباع على درب الحياة بالسلوك والفعل اليومي».

قام هذا الكاتب الروسي العظيم بالعديد من الأفعال العظيمة، مما جعل بصماته تمتد وتنتشر في جميع أصقاع الكرة الأرضية. سيقرؤونه ليس أيام السقوط، فقط، مستعيدين دروس الرجولة والشجاعة، بل أيام النصر، لتحديد آفاق المستقبل.

لقد أصبح الكاتب الوطني الروسي كاتباً عالمياً منذ زمن بعيد، والتصقت كنيته في جميع أركان الأرض باسم روسيا.

لتنعم رفاته بالسلام...

سولجينيتسين ألكسندر إيسايفيتش (مواليد: 1918/12/11)

كاتب روسي، روائي ومسرحي وشاعر

ولد ألكسندر إيسايفيتش سولجينيتسين في مدينة كيسلوفودسك، في شمال القوقاز. حصل والدا سولجينيتسين على تعليم ليس سيئاً، على الرغم من أصولهما الريفية. غادر والده إيساي سولجينيتسين جامعة موسكو متطوعاً إلى الجبهة مع بدء

الحرب العالمية الأولى، وحصل على ثلاثة أوسمة تقديراً لشجاعته، وقتل في الصيد قبل نصف عام من ولادة ابنه.

عملت والدة ألكسندر إيسايفيتش، السيدة تايسا زاخروفنا، بعد وفاة زوجها ضاربة آلة كاتبة، لكي تطعم نفسها وولدها، ثم انتقلت مع ابنها إلى رستوف على الدون عندما بلغ السادسة من العمر. توافقت سنوات طفولة سولجينيتسين مع إقامة السلطة السوفيتية وتدعيمها. بدأت في سنة ولادته الحرب الأهلية الدامية في روسيا، التي انتهت بانتصار البلاشفة بزعامة لينين. انتسب ألكسندر إيسايفيتش بعد إنهائه المدرسة بنجاح في عام 1938 إلى جامعة رستوف، حيث تعلم الرياضيات والفيزياء على الرغم من اهتماماته الأدبية، كي يؤمن لاحقاً راتباً ثابتاً. تزوج في عام 1940 من زميلته في الدراسة ناتاليا ريشيتوفسكي، ومع حصوله على دبلوم في الرياضيات عام 1941، أنهى أيضاً دراسته بالمراسلة في معهد الفلسفة، والأدب، والتاريخ في موسكو. عمل سولجينيتسين بعد الجامعة مدرس رياضيات في مدرسة رستوف المتوسطة. تم تجنيده في القوات المسلحة عام 1941 عندما بدأت الحرب ضد ألمانيا الفاشية. اعتقل سولجينيتسين فجأة في شباط عام 1945، وجرد من رتبة ضابط، وأرسل إلى موسكو، إلى سجن التحقيقات في لوبيانكا. حكمته المحكمة المكونة من ثلاثة أشخاص بالسجن لمدة 8 سنوات، مع النفي إلى سيبيريا بسبب ممارسته التحريض والدعاية المعادية للسوفيت: وقعت رسالة سولجينيتسن إلى صديقه التي يهاجم فيها ستالين في أيدي السلطات التابعة لوزارة الداخلية، وكذلك مسودة القصص التي عثروا عليها عند تفتيش محفظة خرائط الضابط المخصصة له. قبع ألكسندر إيسايفيتش سولجينيتس سنة في سجن موسكو، ومن ثم تم نقله إلى مارفينو إلى السجن الخاص في ضواحي موسكو، حيث كان علماء الرياضيات، والفيزياء، والاختصاصات الأخرى يجرون أبحاثاً علمية سرية. تحدث سولجينيتسين في فترة لاحقة قائلاً إنّ دبلوم الرياضيات صان عملياً حياته، لأنّ النظام في سجن مارفينسكي كان ألطف بكثير من السجون والمعسكرات السوفيتية الأخرى. نقل سولجينيتسين من السجن التخصصي في مارفينو إلى معسكر السجناء السياسيين في كازاخستان، حيث اكتشفوا

أن الكاتب العتيد مصاب بسرطان المعدة، وقد قضي عليه. لكنّه بعد إطلاق سراحه في 5 آذار (مارس) عام 1953 (في يوم وفاة ستالين) خضع لعلاج باطني ناجح في مستشفى طشقند وتعافى. عاش منفياً حتى عام 1956 في مختلف مناطق سيبيريا، معلماً في المدارس، وفي حزيران (يونيو) عام 1957 أرسل إلى ريزان بعد إعادة الاعتبار إليه، حيث عمل أيضاً مدرس رياضيات في مدرسة متوسطة. حصلت زوجته التي تزوجت خلال الفترة التي أمضاها في السجن على الطلاق ورجعت إلى سولجينيتسين. وفي عام 1956 بدأ القائد السوفيتي ن. س. خروشوف حملة مناهضة الستالينية، والنضال ضد «عبادة شخصية» ستالين... صادق خروشوف شخصياً على طباعة قصة سولجينيتسين «يوم في حياة إيفان دينيسوفتش»، والتي رأت النور في عام 1962، ونشرت في مجلة «نوفي مير - العالم الجديد». يتحدث الكتاب الأول للكاتب الذي كتب بأسلوب واقعي، وبلغة حية سهلة عن يوم واحد أمضاه البطل الرئيسي المعتقل إيفان دينوسيفيتش شوخوف في معسكر الاعتقال، والذي تسرد القصة باسمه. قوبلت القصة بالنقد الانفعالي المتحمس، الذي قارن «يوم في حياة...» بـ «مذكرات من بيت الأموات» لدوستيفسكي. نشر سولجينيتسين في «نوفي مير» بعد عام من ذلك عدداً من القصص، بما فيها «حادث في محطة كريتشتوفك»، و«حوش ماتريونا»، و«الخير القضية». ووصل الأمر إلى حد ترشيح الكاتب لنيل جائزة لينين في الأدب عن عام 1964، لكنّه لم يحصل على المكافأة، وتوقفوا عن نشر قصصه بعد إعفاء ن.س. خروشوف من منصبه. كانت قصة «زاهار - كاليتا» آخر عمل ينشر له في الاتحاد السوفيتي وذلك عام 1966. وجه سولجينيتسين، بعد ذلك، في عام 1967 رسالة مفتوحة إلى مؤتمر اتحاد الكتاب مطالباً إنهاء الرقابة، مبيناً أن المخابرات السوفيتية (ك.ج.ب.) صادرت مخطوطاته، تعرض الكاتب للملاحقة، والمطاردة الصحفية، ومنعت أعماله. وفاقم الوضع وزاده سوءاً وقوع روايتيه «في الدائرة الأولى» (1968)، و«جناح السرطان» (1968...1969) في الغرب، ونشرهما هناك دون أخذ موافقة المؤلف، مما زاد صعوبة حالة سولجينيتسين في وطنه، تلك الحالة التي كانت صعبة بطبيعة الحال، ومن غير ذلك. رفض الكاتب تحمل مسؤولية

نشر مؤلفاته في الخارج، وصرّح بأنّ السلطات ساعدت في نقل مخطوطاته خارج البلاد لتكون ذريعة لاعتقاله. رواية «في الدائرة الأولى» ـ رواية هجائية، تجري أحداثها في المعهد ـ السجن التخصصي في مافرينو، المشابه لذلك السجن الذي أودع فيه الكاتب نفسه في أربعينات القرن العشرين. قيم العديد من النقاد الغربيين عالياً الرواية لتقديمها تلك اللوحة العريضة والتحليل العميق غير المتحامل للواقع الستاليني. وتحمل الرواية الثانية للكاتب «جناح السرطان» طابع السيرة الذاتية: فبطل الرواية روسانوف، يعالج، كما عولج في حينه المؤلف نفسه من السرطان في مستشفى تخصصي في آسيا الوسطى. الموضوع الرئيسي في رواية «الجسد السرطان» هو صراع الإنسان مع الموت، على الرغم من احتوائها على نبرة سياسية واضحة: يقدم الكاتب فكرة مفادها أنّ ضحايا المرض القاتل يظفرون بشكل غير مألوف بالحرية التي يفتقدها الناس الأصحاء. حاز سولجينيتسين في عام 1970 على جائزة نوبل للأدب «تقديراً للقوة الأخلاقية والمعنوية المستمدة من تقاليد الأدب الروسي العظيم». أعلن الكاتب مباشرة عند معرفته نيله الجائزة أنّه ينوي استلام الجائزة «شخصياً في اليوم المحدد». لكن، وكما حصل منذ 12 سنة مضت، عندما منحت جائزة نوبل إلى كاتب روسي آخر هو بوريس باسترناك، عدت الحكومة السوفيتية قرار لجنة نوبل قراراً «سياسياً معادياً»، فقد قبل سولجينيتسين الجائزة الرفيعة شاكراً متغيباً عن حضور حفل التكريم خوفاً من أنّه لن يستطيع العودة إلى الوطن بعد مغادرته. بين عضو الأكاديمية السويدية كارل راغنار غيروف في كلمته أنّ مؤلفات سولجينيتسين تشهد على «قيمة الإنسان التي لا تقهر». وقال غيروف مذكراً بملاحقة الكاتب في وطنه قائلاً: مهما توعدوا وهددوا الكرامة الإنسانية، فإن إبداع سولجينيتسين لا يعد تهمة موجهة لقامعي الحرية فحسب، بل وتحذيراً: «بأنّهم بمثل هذه التصرفات يلحقون الضرر بأنفسهم بالدرجة الأولى». وردت في المحاضرة التي ألقاها سولجينيتسين حول جائزة نوبل في عام 1972 فكرة الكاتب المحببة القائلة إنّ الفنان ـ هو آخر من يحمي الحقيقة. وتنتهي المحاضرة بالعبارة التالية: «كلمة الحقيقة وحدها ترجح العالم بأسره». يسمح لسولجينيتسين بعد عام من حصوله

على جائزة نوبل أن ينشر مؤلفاته في الخارج، وفي عام 1972 نشرت دار لندن باللغة الإنكليزية «آب الرابع عشر» ـ أول كتاب ملحمي متعدد المجلدات عن الثورة الروسية، الذي كثيراً ما يقارن بـ «الحرب والسلام» لتلستوي. يتضمن «آب الرابع عشر»، من وجهة نظر المحللة الأمريكية باتريتسا بلييك «تبياناً رائعاً لأثر الحرب على حياة الناس العاديين، وعلى الأمة جميعها بالكامل». صادرت المخابرات السوفيتية (ك.ج.ب.) في عام 1973، بعد استجواب ضاربة الآلة الكاتبة مخطوط مؤلف سولجينيتسين الرئيس «أرخبيل غولاغ، 1918...1956: تجربة البحث الفني». أراد سولجينيتسين وهو ينقب في الذاكرة، ومستخدماً المذكرات الشخصية، حول الأيام التي أمضاها في معسكرات الاعتقال، وفي المنفى، أن يعيد تكوين التاريخ السوفيتي غير الموجود رسمياً، وأن يخلد ذكرى ملايين المنفيين السوفييت، «الضائعين في غبار معسكرات الاعتقال». يقصد من «أرخبيل غولاغ» السجون، ومعسكرات العمل ـ لإعادة التأهيل، ومستوطنات المنفيين، الموزعة على كامل الأراضي السوفيتية. يستخدم الكاتب في كتابه ذكريات، وشهادات شفهية ومكتوبة لأكثر من 200 سجين، التقاهم في أماكن سجنه. اتصل سولجينيتسين بعد مصادرة مخطوطاته مباشرة بناشره في باريس وسمح له بنشر النسخة المنقولة إلى الخارج من «أرخبيل» التي رأت النور في شهر كانون الأول (ديسمبر) عام 1973، وفي 12 شباط (فبراير) عام 1974 اعتقل الكاتب، واتهم بالخيانة الوطنية، وجرد من الجنسية السوفيتية، وأبعد إلى ألمانيا الغربية. بعد مدة سمح لزوجته الثانية ناتاليا سفيتلوفا، التي تزوج منها سولجينيتسين عام 1973، بعد طلاقه زوجته الأولى، أن تلحق به مع ثلاثة أولاد. ينتقل سولجينيتسين بعد سنتين من الإقامة في زيورخ إلى ولاية فيرمونت في الولايات المتحدة الأمريكية، حيث ينهي الكاتب المجلد الثالث من «ارخبيل غولاغ» (صدرت الطبعة الروسية عام 1976، والإنكليزية عام 1978)، وتابع العمل، أيضاً، على الروايات التاريخية بالكامل، التي بدأها بـ «آب الرابع عشر»، والتي أسماها «العجلة الحمراء»، التي تعد، حسب كلام سولجينيتسين نفسه «تاريخاً تراجيدياً يعكس كيف دمر الروس أنفسهم ماضيهم، ومستقبلهم». دارت نقاشات

عاصفة حول اسمه بعد انتقاله إلى الغرب، وترجحت سمعته حسب تصريحاته. عندما انتقد في كلمته الموجهة إلى طلبة جامعه هارفرد، والتي ألقاها بمناسبة منحه درجة فخرية، مادية الغرب الرأسمالي، بالحدة نفسها التي ينتقد فيها القمع في الشرق الاشتراكي، أسماه أعداؤه بـ «الرجعي الطوباوي». كما أنّ مؤلفات الكاتب لا تلقى التقييم ذاته. لاحظ الناقد الأمريكي جوزيف إبستاين في عام 1972 أنّ «النزاع الأخلاقي هو أساس أي فعل» عند سولجينيتسين. كتب الكاتب السياسي اليوغسلافي ميلوفان جيلاس ناقداً «آب الرابع عشر» في عام 1972، يقول: «يملأ سولجينيتسين الفراغ الحاصل في الثقافة والوعي الروسيين. لقد أعاد إلى روسيا روحها ـ الروح نفسها التي كشفها أمام العالم بوشكين، وغوغول، وتلستوي، ودوستيفسكي، وتشيخوف، وغوركي». «يعد الموضوع الرئيسي عند سولجينيتسين تبجيل الأخلاق، الإمكانية الوحيدة للبقاء على قيد الحياة في العالم الكابوسي، حيث تضمن الأخلاق وحدها القيمة الإنسانية، وحيث تمتلك فكرة الإنسانية طابعاً سامياً فوق القيم»، كما يرى الباحث الأمريكي جوزيف فرانك.

من كتابات سولجينيتسين وأقواله

ذلك الزمن

.... لم يعد الاسفلت مرئياً على الإطلاق، نمت مكانه الأزهار والأعشاب. إنّه يتسكع منذ عشر سنوات، أحياناً في عزّ الظهيرة، وليلاً أحياناً أخرى، اجتاز آلاف الأميال سيراً على الأقدام، لكنّه لم يصادف ولا مرة راجلاً واحداً.

ها هو يصل إلى تقاطع ثلاثي الاتجاهات، يصب في الشارع هنا طريقان معبدان يخترقان المدينة؛ كان الهدوء الآن يعم المكان. نهبت السيارات الطريقين مسرعة طوال اليوم، عملت محطات البنزين دون كلل، أزت السيارات وهدرت، كسحابة خنافس ضخمة، متزاحمة وسابقة بعضها بعضاً، ناخرة شذر غازات العوادم، نهبت، وأسرعت كلّ منها إلى هدفها البعيد. تشبه هذه الطرق الآن مجاري الأنهر، الجدباء، ـ مجرى حجري يتجمد بصمت تحت ضوء القمر.

انعطف في الزقاق، حان وقت العودة. بقي عليه قطع حارة واحدة ويصل إلى البيت، وفجأة طارت سيارة وحيدة من الزاوية وأعمته حزمة الضوء الباهر. تسمّر رعباً كفراشة ليل في شعاع مصباح، ومن ثم تحرك كالمسحور باتجاه الضوء.

أمر صوت معدني:

ـ قف! لا تتحرك! ولا خطوة!

توقف.

ـ يديك إلى الأعلى!

ـ لكن... ـ أراد الحديث.

ـ ارفع يديك ! سنطلق النار!

أمر جلي ـُ الشرطة، حادث نادر، وغير متوقع؛ إذ إنّه لم يبق في المدينة ذات الثلاثة ملايين قاطن إلاّ سيارة شرطة واحدة ووحيدة، أليس كذلك؟ تم تقليص قوات الشرطة، منذ عام مضى، أي في عام 2052 ـ في سنة الانتخابات ـ وبقيت سيارة واحدة من أصل ثلاث سيارات. ما انفك عدد الجرائم ينخفض، لم تعد الشرطة ضرورية، وبقيت هذه السيارة الوحيدة تدور وتدور في الشوارع الفارغة.

ـ الاسم؟ ـ سألت سيارة الشرطة بصوت معدني منخفض؛ أعمى النور الباهر المنبعث من المصباح الأمامي البصر، لا يمكن رؤية الناس.

ـ ليونارد ميد. ـ أجاب.

ـ أعلى!

ـ ليونارد ميدا!

ـ نوع العمل؟

ـ ربّما أسمى كاتباً...

(Ray Bradbury) (ري بريدرين) ـ (الراجل)

سولجينيتسين يتحدث

زافترا : العدد 08 (142) تاريخ 2008/8/20

نشرت صحيفة «الإيزفيستيا» في أيار عام 1994 قبل عدة أيام من عودة سولجينيتسين إلى الوطن مقابلة مجلة «فوربس» مع «الناسك الفيرمونتي». لم يفقد هذا النص الذي مضى على نشره 14 عاماً راهنيته.

سؤال: يتصاعد التوتر بين روسيا وأوكرانيا التي أصبحت مستقلة، والتي يدافع الغرب بصرامة عن وحدة أراضيها...

جواب: تصوروا أنّ ولايتين اثنتين، أو ثلاث ولايات من ولاياتكم الغربية الجنوبية أعلنت في يوم شؤم أنّها خلال 24 ساعة ستصبح دولاً مستقلة عن الولايات المتحدة الأمريكية، وستعلن اللغة الإسبانية لغة وحيدة فيها، وعلى جميع السكان الذين يتحدثون الإنكليزية، وعلى الرغم من أنّهم يعيشون هناك منذ 200 سنة، أن يتقدموا خلال سنة أو سنتين بامتحان في اللغة الإسبانية، وأن يؤدوا قسم الولاء للدولة الجديدة، وإلاّ لن يحصلوا على الجنسية، وسيحرمون من حقوقهم المدنية، ومن حقوق الملكية والخدمات. كيف سيكون رد فعل الولايات المتحدة الأمريكية؟ لا أشك، في التدخل العسكري.

لقد فقدت روسيا خلال 24 ساعة 8 ـ 10 مقاطعات روسية بحتة، واستقبلت 25 مليوناً من أصحاب الجنسية الروسية، الذين وجدوا أنفسهم في وضع «الأجانب غير المرغوب فيهم»... ولم تقم «روسيا الإمبريالية» بأية حركة مسلحة لمعالجة هذه الشوربة الغريبة وتصحيحها...

من قام بمثل هذا المثل المحب للسلام في التاريخ العالمي؟ روسيا اليوم مريضة جداً، وشعبها مريض لدرجة الاستنزاف الكامل. لكن، على أية حال! فليكن لديكم ضمير، لا تطلبوا من روسيا ـ في صالح أمريكا نفسها ـ أن تتخلى عن أي اهتمام بأمنها، وبانهيارها منقطع النظير...

أنا شخصياً نصف أوكراني، ترعرعت على سماع اللغة الأوكرانية، أحب ثقافتها، أتمنى من كل قلبي كل النجاح لأوكرانيا ـ لكن في حدودها القومية الواقعية، دون الاستيلاء على المقاطعات الروسية...

* تحاول روسيا اليوم أن تقوم بدورها في يوغسلافيا السابقة، الواقعة على بعد العديد من الأميال عن الحدود الروسية.

** أنا ضد فرض السلافية العامة. أعتقد أننا، يجب ألا ننشغل بتدبير شؤون البلقان والسلاف. لكن الغرب أقام تلك الغلبة والتفوق ضد الصرب، وكأنّ صربيا هي المذنبة في كل شيء. جميع شعوب يوغسلافيا البائسة غير مذنبة بلا استثناء ـ لا الصرب، ولا الكروات، ولا البوسنيون. تعود جذور المشكلة في يوغسلافيا، كما هي

الحال في الاتحاد السوفيتي: فصّل الشيوعيون (عندهم تيتو، وعندنا لينين، وستالين) الحدود القومية العبثية غير المسوغة والمدعمة تاريخياً ـ الحدود الداخلية والإدارية، ونقلوا السكان طوال سنين من منطقة إلى أخرى. وعندما ـ خلال أيام معدودات أيضاً ـ أخذت يوغسلافيا تفكك، أعلنت القوى الغربية الرئيسية بتسرع غير مسوغ، وبلا مسؤولية الاعتراف بهذه الدول ـ بحدودها الاصطناعية المزورة. لهذا السبب يتحمل قادة القوى العظمى الغربية إلى جانب تيتو مسؤولية هذه الحرب الدموية المنهكة والمضنية التي تفتت وتنهك شعوب يوغسلافيا السابقة...

✽ يوجد العديد من الروس الآن تحت تأثير الثقافة الغربية. هل هذا جيد؟

✽✽ نعم إنّ روسيا تأخذ اليوم الكثير من الغرب. ومع الأسف تأخذ الكثير مما هو الأسوأ في الغرب ـ المخدرات، الخلاعة والعهر، والجريمة المنظمة، وأحدث أشكال الغش والاحتيال. ■



هنري ترويا
كاتب سير عمالقة الأدب الروسي والفرنسي
بين الثقافتين الفرنسية والروسية

حصة المنيف



حلت في شهر آذار من هذا العام الذكرى الثانية لوفاة الأديب الفرنسي هنري ترويا؛ حيث توفي في ذلك الشهر من عام 2007 عن خمسة وتسعين عاماً. فمن هو هنري ترويا هذا؟

أول ما يتبادر إلى أذهان من يعرفونه أنه كاتب سير عمالقة الأدب الروسي: من تولستوي إلى ديستويفسكي إلى بوشكين وتشيخوف وغيرهم. ولكن هذه الروائع التي كتبها ليست كل ما كتب. فعلى مدى حياة أدبية استمرت ما ينوف على سبعين عاماً، أنتج ترويا (105) كتب تشمل السير والرواية والقصة القصيرة بالإضافة إلى أدب الرحلات والدراسات التاريخية والمسرح. أما السير فلم تقتصر على الأدباء الروس فقط، بل شملت كذلك سير شخصيات أدّت دوراً أساسياً في تاريخ روسيا، وكذلك سير كثير من كبار الأدباء الفرنسيين.

هذا النتاج كماً ونوعاً أهّل ترويا لكي يتم اختياره لعضوية الأكاديمية الفرنسية على مدى ستة وأربعين عاماً، وهي أطول فترة يقضيها كاتب فرنسي بين أعضاء

الأكاديمية الذين يطلق عليهم اسم «الخالدين». ولكن السؤال الذي قد يتبادر للذهن لماذا اهتم ترويا بالذات بسير حياة عمالقة الروس من أدباء وشخصيات تاريخية؟

هنري ترويا في الحقيقة روسي الأصل ينحدر من عائلة من أصول أرمنية، هاجرت عائلته إلى فرنسا قبيل قيام الثورة البلشفية في روسيا في عام 1917، وكان حينذاك في سني طفولته إذ ولد في موسكو في عام 1911. أطلق عليه أبواه اسماً أرمنياً هو «ليفون أصلان طوروسيان» (وكان اسمه بالروسية ليف أصلا نوفيتش تاراسوف). ولم يتخذ اسم هنري ترويا إلا في السابعة والعشرين من عمره، بعد أن تمكن من إثبات موقعه على الساحة الأدبية في فرنسا. أتقن الفرنسية قراءة وكتابة منذ طفولته الأولى؛ حيث تتلمذ على مربيته السويسرية التي أغنت مخيلته كذلك بالحكايا الشعبية ورواية الأساطير والتقاليد الشائعة، ولذا «ولد كاتباً للقصة» كما وصفه أحد أعضاء الأكاديمية الفرنسية حين نعاه باسم الأكاديمية في صحيفة الفيجارو الفرنسية، وأضاف: «كانت الكتابة هي ما عاش من أجله، واليوم الذي لم يكتب فيه كان، في نظره، عبارة عن إثم كبير يرتكبه».

كان في الواقع غزير الإنتاج إلى درجة مذهلة؛ حيث أنتج على مدى حياته مئة وخمسة كتب، كما أسلفنا، وكتب آخر إصداراته قبل سنة من وفاته حين كان في الرابعة والتسعين من عمره، وهي رواية تحمل عنوان «الصيد»: كان يصدر ما معدله سيرة ورواية كل عام. كتب سيرة حياة كل من تولستوي وديستويفسكي وبوشكين وتشيخوف وجوجول وليرمنتوف وتورجنيف وجوركي وبوريس باسترناك. ولم يكتف بعمالقة الأدب هؤلاء؛ بل كتب أيضاً سير حياة شخصيات أدّت دوراً أساسياً في تاريخ بلده الأصلي ومنهم: إيفان الرهيب، وبطرس الأكبر، والملكة كاترين، وألكسندر الثاني، ونيقولا الثاني وراسبوتين. ومن آخر السير التي كتبها سيرة تتناول الموسيقار الروسي الشهير تشايكوفسكي. هذه السيرة تحمل عنوان «البارونة والموسيقار»، وهي في الحقيقة سيرة البارونة «فون ميك»، ولكنها تستعرض بدقة شخصية تشايكوفسكي الذي كانت هذه البارونة تحبّه عن بعد من دون أن تقابله

وترعاه مادياً بكل كرم: وكانا يتبادلان الرسائل بغزارة؛ حيث يشرح الموسيقار في رسائله وجهات نظره في مضمار الموسيقى والأدب والدين والتاريخ والسياسة.

لم يهمل ترويا سيرِ عمالقة الأدب في وطنه المتبنّى فرنسا؛ حيث كتب سير حياة إميل زولا، وبلزاك، وفلوبير وفيرلين. وكل هذه السير مكتوبة بأسلوب يتسم بكل الطلاوة والانسياب؛ بحيث تتدفق وكأنها الرواية بلغة فرنسية غاية في الإتقان والدقة وبأسلوب هو الأسلوب السهل الممتنع. وهو يعتمد في مصادره بشكل أساسي على الرسائل التي كان هؤلاء العمالقة يتبادلونها مع أصدقائهم وأفراد عائلاتهم وناشري أعمالهم والشخصيات الأدبية الأخرى التي كانوا على علاقة بها. وهم يعبّرون في هذه الرسائل، كما هو متوقع، عن مكنونات صدورهم بكل صراحة وعن دوافعهم للكتابة ووجهات نظرهم في الحياة السياسية والاجتماعية، كما قد لا يتسنى لهم في كتاباتهم نفسها. وإن المرء ليحسّ بالخسارة؛ لأن كتابة الرسائل تكاد تندثر في هذه الأيام؛ حيث يستعاض عنها بسبل الاتصال الأخرى من هاتف وبريد الكتروني ورسائل قصيرة وما إلى ذلك من سبل الاتصال التي تتناثر مع أول هبة ريح.

غير أن كتاباته لم تقتصر على السير؛ بل كتب كذلك الرواية والقصة القصيرة والمقالات، كما كتب في أدب الأسفار والدراسات التاريخية، إضافة إلى مسرحية واحدة تحمل عنوان «سباستيان» مُثِّلَت على خشبة المسرح في باريس عام 1946 كما حُوِّلَ الكثير من رواياته إلى أفلام سينمائية ومسلسلات تلفزيونية. وتروي رواياته حكايات متشابكة ذات طابع ملحمي، وتعدّ من نمط الرواية النهر (وهو نمط من الرواية يتناول حياة عائلة بأجيالها أو طائفة أو مجموعة بشرية). ويمكن مقارنة رواياته بالروايات التي كانت سائدة في القرن التاسع عشر. فقد تجنب ترويا الأساليب التجريدية لحركة الرواية الحديثة التي سادت في القرن الماضي؛ لذا لم يحظ قط بمحبة المثقفين الفرنسيين. ولكنه تمتع بإعجاب القراء الفرنسيين بحيث قالت عنه صحيفة الفيجارو لدى وفاته: «مات الكاتب المفضل لدى الفرنسيين».

كان يصدر في المعدل سيرة ورواية كل سنة - كما ذكرنا - ورواياته ضخمة الحجم، قد تتألف الواحدة منها من مجلد واحد أو قد يكتب سلسلة من ثلاثة أجزاء

أو أربعة أو خمسة. فروايته «البذرة والفاكهة» كانت من خمسة أجزاء، كل جزء منها خمس مئة صفحة ظهرت بين عامي 1953 و1958. وقد تم اقتباسها مسلسلاً تلفزيونياً في عام 2001. بلغ مجموع هذه القصص المسلسلة خمساً وعشرين؛ وكانت بدرجة مذهلة من الضخامة. والملفت للنظر أنه كتب كل هذه الأعمال وهو يقف على قدميه خلف مكتبه الخاص حتى أواخر حياته، حتى يقال إن السجادة التي كان يقف عليها أصبحت مليئة بالثقوب.

ولد هنري ترويا إذن في موسكو لأسرة منعمة من التجار، تعمل في تجارة الأقمشة والاستثمارات في السكك الحديدية. وما لبثت عائلته أن هاجرت قبل الثورة من روسيا، وحلّت في أماكن عديدة في أوروبا، إلى أن انتهى بها المطاف في باريس عام 1920 حيث تلقى دراسته في مدارسها، ثم درس القانون في الجامعة. ولكن كرّس حياته كلها بعد ذلك للكتابة. وفي عام 1930، وبناءً على نصيحة الأديب الفرنسي المعروف «أندريه موروا» أرسل مخطوطته الأولى، وهي رواية بعنوان «النور الزائف» إلى دار النشر الأهم في فرنسا. غير أن مديرها أجابه إجابة لم يتوقعها ترويا؛ حيث قال له: «لا أدري إن كنت سأعتاد يوماً ما على أسلوبك أو أن أسلوبك سيعتاد عليّ!». غير أن هذا لم يثبّط عزم هنري ترويا؛ إذ أرسل مخطوطته إلى دار نشر أخرى فرحبت بها أيما ترحيب ونشرتها على الفور، وكان الكاتب في الرابعة والعشرين من عمره، وما لبثت أن نالت روايته جائزة «بوبيوليس». وكان رد فعل تاراسوف، كما كان اسمه حينذاك، على هذا التناقض في استقبال روايته:

«من أصدق؟ ذلك الذي امتدحني ورفعني إلى السماء، أم الآخر الذي طردني؟ لم أتمكن من التوصل إلى جواب على ذلك بعد».

بعد ثلاث سنوات، وبناءً على نصيحة ناشر أعماله الجديد الذي كان أكثر أهمية من سابقه، وبعد أن نشر روايته الخامسة التي تحمل عنوان «الشبكة» عمد إلى تبديل اسمه من «تاراسوف» إلى «هنري ترويا». عدّ الفرنسيون هذا الاسم أقل جلافة وساعده ذلك على الحصول على جائزة «جونكور»، وهي أعلى جائزة أدبية في فرنسا، وذلك في عام 1938 على روايته «الشبكة». وهكذا ثبّت ترويا أقدامه في عالم

الأدب. وخلال السنوات التالية حصل على مختلف الجوائز الأدبية، ومن أهمها الجائزة الكبرى لأمير موناكو على مجمل أعماله.

وصل ترويا إلى قمة الهرم باختياره عضواً في الأكاديمية الفرنسية التي استمرت عضويته فيها لأربعين عاماً، وهي أطول فترة يقضيها عضو في الأكاديمية، وكانت هي التي نعته لدى وفاته. وقد قال زميله فيها «موريس دورون»: «لقد كتب بلغة بسيطة واضحة، فرنسية باقية، فرنسية خالدة».

على الرغم من أن معظم السير التي كتبها كانت لعمالقة الأدب والتاريخ الروسيين، وأن الكثير من رواياته كانت تتخذ من روسيا مسرحاً لأحداثها، وظلت روسيا حاضرة باستمرار في معظم أعماله، غير أنه لم يزرها قط. وقد سوّغ إحجامه عن زيارتها بالقول: إنه يريد أن يحتفظ بالذكريات التي يحملها في ذاكرته وفي مخيلته وأحلامه عن روسيا منذ أيام طفولته، و«لأن الثلج يبدو أنقى عن بعد»، كما قال.

قال وزير الثقافة الفرنسي في رثائه: «بفضله أصبحت الرواية الروسية فرنسية بعض الشيء». بينما رثاه الرئيس الفرنسي جاك شيراك بالقول:

«كان عملاق الأدب الفرنسي»، وقال فيه رئيس وزراء فرنسا إنه سحر الآلاف من القراء على مدى سبعين عاماً، وسيظل يسحرهم بعد وفاته. وقد أظهرت استطلاعات الرأي في كثير من الأحيان أنه الكاتب المفضل لدى القراء الفرنسيين. ولكنه ظل مع ذلك يردد، كما تشير صحيفة الفيجارو، بأن النجاح لا يعني شيئاً بالنسبة إليه: «لأنني أعرف ما أتحدث عنه». وقد حوّل أحد أكثر أعماله شهرة وهو « da neige en devil» إلى فيلم يحمل عنوان «الجبل» وقام بدور البطولة فيه الممثل الشهير «سبنسر تراسي».

تحدث هنري ترويا فيما بعد عن السبيل الذي انتهجه لصقل أسلوبه الأدبي، فقال: «كنت أقرأ بصوت عال مقطعاً من كتاباته «فلوبير» وأعيد كتابات من ذاكرتي. وبعد مقارنة ما كتبت بالنص الأصلي كنت أدرك بأن ما كتبته هو إهانة لما كنت قد قرأته».

على الرغم من أن الجانب الأكبر من كتابات هنري ترويا كانت سير عظماء الأدب والتاريخ في بلده الأصلي، روسيا، وبلده بالتبني، فرنسا، إلا أنه لم يكتب سيرته الذاتية قط. وقد قال في ذلك إنه لا يحسّ بالارتياح لكتابة قصة حياته هو نفسه. وأقرب ما يمكن أن يقترب من سيرته، روايته «إليوشا» التي نشرت عام 1991 وهي تروي حياة فتى في الثالثة عشرة من عمره هاجر إلى فرنسا، وتجاربه تشابه إلى حد كبير تجارب ترويا. ■



عن صحيفة نيويورك تايمز ولوس أنجلوس تايمز
الأميركيتين
والفيجارو الفرنسية والاندبندنت اللندنية

ترجمة مصطلحات وتعابير إشكالية

عدنان جاموس

نشر الأستاذ شاهر نصر في العدد الثاني والثلاثين بعد المئة من مجلة «الآداب العالمية» مقالة قيّمة لخص فيها تلخيصاً وافياً كتاب «الجمالي والفني» للاختصاصي في علم الجمال والناقد ومؤرخ الأدب الروسي «غينادي بوسبيلوف»؛ وكنتُ قد ترجمت الكتابَ ونشرَتْه وزارة الثقافة بدمشق في عام 1991.

وقد أثار الكاتب في مقالته بضع مسائل هامة جديرة بالمناقشة، ولاسيما جوانبها المتصلة بعملية الترجمة ومهام المترجم. وأود بادئ ذي بدء أن أشير إلى أنني لا أقصد هنا الرد على ما كتبه الأستاذ شاهر أو تفنيده لأن لكل مجتهد رأيه ونظرته إلى الأمور، بل أردت أن أبدي رأياً حول هذه المسائل التي تلفت انتباه المهتمين بقضايا الترجمة عموماً وبالتعامل مع المصطلحات خصوصاً.

يقول كاتب المقالة في الصفحة (224): «لقد كان مفيداً لو قام المترجم في الهوامش بإبداء رأيه في بعض الأفكار التي قد لا يتطابق رأيه حولها مع رأي الكاتب. ومنها على سبيل المثال الأفكار التي تمتاز من وجهة نظرنا بضيق الأفق مثل القول بأن «المثل العليا الجمالية»، شأنها شأن «الأذواق الجمالية» يمكن أن تكون «حقيقية» أو «باطلة»، و«المثل العليا الحقيقية» تخص «القوى الاجتماعية التقدمية» (ستولوفتش)، أما «الباطلة» فتخص بالطبع «القوى الاجتماعية الرجعية». هذه الأفكار

التي تثير سؤالاً حول الصور الجميلة عند بوشكين أو المتنبي، وغيرهما من المبدعين: هل هي تخصّ طبقة اجتماعية دون أخرى... كما كان مفيداً أن يقدم المترجم نظرة نقدية لظاهرة عبادة الفرد والشخصنة ومنعكساتها السلبية على الفن وجمالية الروح والإنسان في تلك البلدان؛ عند الحديث المسهب في الكتاب عن محاسن الديمقراطيات الاشتراكية التي كانت سائدة في بلدان أوربا الشرقية (ص200 ـ 201 في الترجمة)» (انتهى).

وكما قلت فإن القصد هنا ليس مناقشة الأفكار النظرية التي وردت في هذا «المقبوس» ولكن لابد من الإشارة إلى أن مؤلف الكتاب «بوسبيلوف» يورد هنا رأي مُناظرة «ستولوفتش» لا بقصد تبنّيه، بل بقصد مناقشته وتفنيده وبيان موضع الخلل فيه. إذ إن المؤلف لا يوافق أصلاً على تعبير «المثل العليا الجمالية»، بل يستخدم تعبير «المثل العليا الاجتماعية»، ويورد المؤلف نفسه في مواضع أخرى من الكتاب تقويمه العالي للمثل العليا الاجتماعية لدى «بوشكين» انطلاقاً من النظر إليها في سياقها التاريخي، وأغلب الظن أنه لو استشهد بأشعار «المتنبي» الذي كان ناقماً على الواقع الفاسد ومتمرداً على رمادية الحياة وظروفها وشروطها الاجتماعية التي تحول دون تفجر الطاقات التي تنطوي عليها «النفوس الكبار» ودون بلوغ الإنسان الطموح المكانة التي يستحقها انطلاقاً من قدراته وسجاياه لكان قوّم مثله العليا تقويماً عالياً كذلك منطلقاً من الظروف التاريخية التي أبدع فيها «المتنبي» قصائده.

أما قيمة الصور الجمالية بما هي كذلك فلها شأن آخر يتحدث عنه المؤلف بإسهاب في مجمل كتابه. وعلى كل فإن ما يهمنا هنا مسألة أخرى تتصل بمهمة المترجم وتتلخص في السؤال الآتي: هل ينبغي على المترجم أن يناقش المؤلف ويجادله في أفكاره وآرائه ويعترض عليها إذا كانت تتعارض مع آرائه هو؟ مما يوجب عليه أن يعلق عليها في «هوامش خاصة» كي ينبه القارئ إلى أن آراء المؤلف يشوبها الخلل أو الخطل. وأغلب الظن أن كاتب المقالة لا يقصد هذا على إطلاقه، ولعله يوافقني على أن هذا يجب أن يقتصر على حالات معينة، وألا يلجأ إليه المترجم إلاّ في أضيق الحدود، وإلاّ فإن الترجمة ستحتوي على هوامش يفوق حجمها حجم الكتاب الأصلي أحياناً (إذا افترضنا، على سبيل المثال، أن مترجماً

متشدداً في إيمانه بخلق حواء من ضلع آدم الصلصالي يترجم كتاب «أصل الأنواع»).
لا شك في أن المترجم يجد نفسه في بعض الحالات مضطراً للتعليق بهدف التصحيح أو التدقيق إذا ارتكب المؤلف خطأً واضحاً لا يتفق مع الواقع الملموس كأن يخطئ، مثلاً، في وقائع التاريخ الثابتة المتفق عليها أو في المعطيات الجغرافية أو في حالة تعمُّدِ المؤلف تزييف الحقائق لإثبات وجهة نظر متحيزة الخ...

أما في حالة طرح المؤلف مفاهيم نظرية وعقائد أيديولوجية وآراء فكرية معينة وشرحها والبرهنة على صحتها والدفاع عنها الخ... فإن على المترجم أن يجهد في نقل كل هذه المعطيات بكل دقة وأمانة ووضوح كي يتسنى لكل من يهتم بهذه المفاهيم والآراء أن يستوعبها ويناقشها ويوكّدها أو يفنّدها في أعمال خاصة مكرسة لهذا الغرض حسبما يقتضي الحال؛ إذ يمكن للتعليق أن يتخذ شكل المقالة، كما يمكن أن يتجاوز ذلك فيصبح كتاباً كاملاً مستقلاً. ولا أدري ما الداعي لمطالبة مترجم الكتاب بأن يتصدى لظاهرة عبادة الفرد و«الشخصنة!» ويبين منعكساتها السلبية على الفن وجمالية الروح والإنسان في بلدان «الديمقراطيات الاشتراكية».

فالمؤلف لا يتحدث عن هذه الظاهرة لأنها لا تدخل ضمن موضوع بحثه، فعمله ذو طابع نظري وفي مجال الجمال والفن وليس تاريخياً أو سياسياً، وتحقيبه وتطوره يبين الأثر السلبي لهذه الظاهرة. أما في عمله هذا فإنه يعالج المسألة من أفق أوسع بكثير، وذلك عندما يتحدث عن تأثير أفكار الأديب الإيديولوجية النظرية في إبداعه الفني، وعن الأشكال المتعددة التي يتبدى فيها هذا التأثير، وعن التفاعل المعقد بين معتقدات الفنان الأيديولوجية النظرية من جهة ومعرفته «الإيديولوجية المباشرة» للحياة، أي «نظرته العامة إلى العالم» التي تتكون من مجمل معايشاته وتجاربه وقراءاته وتأملاته ومعاناته الحية وتفاعله المباشر مع الظواهر الطبيعية والاجتماعية التي يعيش في كنفها من جهة أخرى.

وعلى كل فإنني أعتقد أن مهمة المترجم لا تتضمن التصدي لمناقشة المؤلف في أفكاره النظرية إذ إن هذه المهمة تقع على عاتق مُناظري المؤلف ومساجليه أو نقاده والمعلقين على عمله، وربما كان من بين هؤلاء المترجم ذاته، ولكنه في هذه الحالة لن يظهر بصفة المترجم، بل بصفة المناظر أو الناقد أو المعلق.

ولنقارب الآن مسألة أخرى هامة وردت في المقالة المذكورة هي مسألة الاجتهاد في ترجمة بعض المصطلحات القديمة أو الجديدة.

يقول كاتب المقالة: «استخدم المترجم مفردة (نظيمي وتصريفاتها: نظيمة، نظيمية، نظائم) كمقابل لكلمة: (زاكونوميرنست، زاكونوميرني) الروسية المشتقة من كلمة زاكون (قانون) والتي يقابلها بالعربية (طبيعية، شرعية، قانونية)، وعند البحث في معاجم اللغة العربية عن معنى كلمة نظيمي ونظيمة»... نجد: «المحيط»: النظيمة مذكرها النظيم، والنظيم من الحبل: إحدى طرائقه جمع نظائم. نظيم: صيغة فعيل: 1ـ كلام نظيم: أي منظوم شعراً، 2ـ عقد نظيم: منظوم، المغني: النظامي: ما يخضع لمجموعة محددة أي لنظام؛ لدى هذه الدولة جيش نظامي.

النظيمي: لا توجد نتائج بحث.

نظائم: لا توجد نتائج بحث.

النظيمية: لا توجد نتائج بحث.

إن استخدام كلمة «قانون» وتصريفها إلى قنونة ومقنون أكثر شيوعاً واقتراباً من المعنى، من استخدام كلمة نظيمي، ونظيمة؛ فضلاً على (!) أنني لم أطلع على أي نص مترجم قبل هذا النص أو بعده جرى فيه استخدام كلمات: نظيمة ونظيمي ونظائم، مما يدل على أن الكلمة المقترحة لم تجد رواجاً لها». (انتهى).

وأقول: كنت أود أن يشير كاتب المقالة إلى أنني أفردت هامشاً خاصاً لأشرح السبب الذي دعاني إلى اقتراح هذا المصطلح وذكرت فيه الآتي: النظائم جمع نظيمة (والنسبة إليها نظيمي قياساً على طبيعي نسبةً إلى طبيعة وبديهي نسبة إلى بديهة الخ...)، و«النظيمة» مصطلح أقترح استعماله ومشتقاته لترجمة كلمة (زاكونوميرنست) الروسية ومشتقاتها بدلاً من الكلمات الكثيرة التي تستعمل في ترجمتها مثل: قانون وقنونة وسنّة وناموس الخ... والنظيمة فلسفياً: هي صلة جوهرية موضوعية بين الظواهر تتكرر بانتظام معين، وهي على الصعيد الاجتماعي: صلة موضوعية تربط بين ظواهر الحياة الاجتماعية أو مراحل العملية (أو السيرورة) التاريخية وتكون ملازمة للنشاط الإنساني الذي يجسدها في الواقع. (انتهى الهامش ص12).

وكانت هذه هي المرة الأولى التي أستخدم فيها هذا المصطلح بالعربية. فقبلاً كنت أستخدم كلمة «قنونة» تارة وكلمة «سنّة» تارة أخرى وكلمة «طبيعة» تارة ثالثة، وحتى كلمة «ناموس» في بعض الأحيان. وذلك حسب طبيعة النص والسياق؛ ولكن عندما قرأت الكتاب المعني قبل ترجمته وجدت أن هذا المصطلح يتكرر كثيراً في النص وبصيغ صرفية مختلفة لا تصلح كلمات «قنونة» و«سنّة» و«طبيعة» و«ناموس» الخ... لإيجاد مكافئات مناسبة لها؛ وعند البحث في المعجمات الروسية - الإنكليزية والروسية - الفرنسية لم أجد لها مقابلاً ثابتاً موحداً، بل يُعبَّر عن المعنى في كلتا اللغتين بكلمات لها مقابلات أخرى. ففي الإنكليزية يترجمون الاسم بكلمات لها مقابلات أخرى. ففي الإنكليزية يترجمون الاسم بعبارة confor mity to natural laws (المطابقة أو الانسجام مع القوانين الطبيعية) المورد - إنكليزي - عربي) أو بكلمة appropriate ness (ملاءمة، مناسبة، موافقة بدلاً من مطابقة) أو بكلمة regukarity (النظامية؛ القياسية؛ الانتظام؛ الاطراد، التناسق). ويترجمون الصفة بكلمات: regular؛ natural؛ normal. فإذا وُصفت بها «ظاهرة» قالوا: natural phenomenon وإذا وُصفت بها «التطور» قالوا: natural development (ظاهرة طبيعية تطور طبيعي). والأمر مشابه في الفرنسية، فالاسم يترجمونه بعبارة conformité ala loi أو بكلمة regularite وإذا وصفت بالصفة «ظاهرة ما» قالوا phenoméne regulier وكما هو واضح فجميع الكلمات المستخدمة هنا (في المعجمات) لها مقابلات أخرى في اللغتين الروسية والعربية، وكلمة «قنونة» المستخدمة على نطاق واسع نسبياً لترجمة الكلمة الروسية المعنية لها مقابل بالروسية ولها استخدام آخر يجعلها أقرب في المعنى إلى كلمة «شرعنة» التي اتسع نطاق استعمالها مؤخراً؛ وهي بالإنكليزية (حسب ما ورد في أحدث معجم روسي - إنكليزي صادر في عام 2008): legalization و legitimation، وبالفرنسية legalization.

فبما أن كل هذه الكلمات مشغولة بمعان مقابلة في اللغات المختلفة فقد وجدت نفسي مضطراً إلى البحث عن مصطلح يوحي بالمعنى المقصود ويسهّل اشتقاق مختلف الصيغ الصرفية، وبما أنني سأشرح المعنى المقصود في هامش خاص فإن المصطلح المقترح سيؤدي الدور المطلوب، وسيوصل المعنى إلى القارئ.

وهنا لابد لي من أن أشير إلى أن الحديث يجري عن هذه الكلمة الروسية بصفتها مصطلحاً يعبر عن معنىً محدد ضمن نص نظري ينتمي إلى أحد العلوم الإنسانية، وليس بصفتها كلمة ترد في درج الكلام ضمن الأحاديث والحوارات العادية في سياق الحياة اليومية، كما لابد من الإشارة إلى أن مترجمي النصوص الإنكليزية والفرنسية لن يصادفوا مقابلاً ثابتاً لهذا المصطلح مع مشتقاته في هذه النصوص، ولن يكون عليهم أن يبحثوا له عن مقابل عربي، وذلك لأنه يرد في هذه النصوص بمضمونه الذي يعبَّر عنه بوساطة مقابلات مألوفة ومعروفة منذ صدور المعجمات الإنكليزية والفرنسية ـ العربية الأولى. فالمصطلح المذكور مصوغ في الروسية بطريقة النحت، وهو منحوت من كلمتي: زاكون (قانون) وميرنست (انتظام: إيقاع أو تواتر منتظم). وأقول بصراحة إنني إذا صادفت هذا المصطلح في أي نص روسي عليّ ترجمته سأترجمه بالكلمة نفسها وسأكتب الهامش نفسه لشرح المعنى المقصود (وربما كان من المناسب أن أضيف إلى كلمة «نظيمة» صفة «قانونية» أو «طبيعية» حسب السياق) إلى أن أعثر أو يدلني أحد على مقابل أنسب. وحبذا أن تكون هناك مرجعية موثوقة يمكن التشاور معها للبت في مثل هذه الأمور.

ويرى كاتب المقالة أنه كان من الأجدى استخدام كلمة «القواعد» لترجمة كلمة «نورمي» الروسية norms «علماً بأن كلمة الناظم في لغة الهندسة تعني الخط العمودي على مستقيم أو مستو» (انتهى) وأقول إن كلمة «عمودي» هي بالإنكليزية والفرنسية والروسية مشتقة من كلمة «نورم» أيضاً.

ولكن ألا يجوز أن يكون لكلمة واحدة أكثر من معنى. ومن المعروف أن من المعاني السائدة لهذه الكلمة باللغة الروسية كلمة: «قاعدة» وكلمة «معيار» وكلمة «معدل» (معدل استهلاك الفرد للمياه، معدل استخدام السماد في التربة، معدل تسليح البيتون.. الخ..) ويقابلها بالإنكليزية كلمة rate وبالفرنسية كلمة taux.

ولا شك في أن كلمة «قواعد» لترجمة الكلمة بصيغة الجمع مناسبة جداً. ولكن عندما ترد في النص الأصلي بين كلمات أخرى مثل «برينسيبي» أي principles بالإنكليزية و principeaux بالفرنسية (مبادئ) و«پراڤيلا» أي rules و régle (قواعد) و«نورمي» أي norms و norme يضطر المترجم إلى أن يبحث عن كلمة مناسبة:

المبادئ الأخلاقية والقواعد السلوكية والضوابط أو «النواظم» الحقوقية. ولذا فقد استخدمت هذه الكلمة في هذا السياق؛ وربما فضلت عليها في مواضع أخرى كلمة «القواعد» أو «المبادئ» أو «المعايير» أو «المعدلات» أو حتى «الأحكام» كما في عبارة: «أحكام القانون الدولي» التي يعبر عنها بالروسية بعبارة: «نورمي الحق الدولي» وليس «القانون الدولي». وقد استخدمت في الكتاب نفسه اشتقاق كلمة «معيار» في ترجمة عبارة «normativism» و«realism» أي «المعيارية» و«الواقعية» في الأدب والفن عموماً.

ويقول الكاتب: «ومن الكلمات التي اجتهد المترجم في إدخالها إلى النص وإلى اللغة العربية (!) والتي تستدعي التأمل وتجعل القارئ يتعثر بها هي كلمة (بحوتة) من بحت: «بحوتة» الفن كمقابل لكلمة «تشيستاتا» الروسية، أي الصفاء، النقاء، الطهارة، والنظافة. ولعل استخدام تعبير الفن للفن، أو الفن البحت من أجل الفن أخف على المتلقي من كلمة (بحوتة)» (انتهى).

وأقول بهذا الصدد: صحيح أن كلمة «تشيستّا» تعني الصفاء والنقاء والطهارة والنظافة الخ... وأنا في الحقيقة لم «أجتهد» في إدخال كلمة «البحوتة» إلى النص، ومن باب أولى إلى اللغة العربية، وحسبي أن يقول كاتب المقالة إنها تجعل القارئ يتعثر بها، فهذا هو المطلوب بالضبط، لأن المؤلف يورد الكلمة الروسية المقابلة في هذا السياق بالذات في معرض الاستهجان، ولم أجد من المناسب استخدام كلمة نقاء أو صفاء أو حتى «محوضة» التي يوردها المعجم ولكن للتعبير عن نقاء «النسب». إذ إن كلمة «صفاء» أو «نقاء» (pureté- purity) الفن لم يكن بوشكين ولا بول فاليري، على سبيل المثال، يقصدان بها ما كان يقصده أنصار «الفن للفن» بهذه الكلمة. وقد قصدت أن أسبغ بهذه الكلمة على المفهوم الذي تعبر عنه طابعاً سلبياً مستهجناً.

فالسياق هو الذي فرض الكلمة. ولاشك في أن من غير المناسب استخدام هذه الصيغة في سياقات أخرى لا تؤدي هذه الكلمة فيها دوراً معيناً مقصوداً.

ويأخذ كاتب المقالة على المترجم استخدام كلمة «صميم» لوصف الفن، ويرى أن الكلمة الروسية التي استخدمها المؤلف وهي سوبستفينا تعني «المحض»، «الخالص من كل شيء» ويرى أنه كان من الأفضل استخدام كلمة «المحض» بدلاً من «الصميم».

وأقول إن استخدام كلمة «المحض» هنا يمكن أن يؤدي إلى التباس المعنى المطلوب بمعنى «الفن الصافي» أو«البحت» الذي تحدث عنه المؤلف في معرض مناقشته مسألة «الفن للفن»، فهو يورد هذا المصطلح هنا في معرض حديثه عن معاني كلمة «الفن» الثلاثة وهي:

1ـ البراعة والحذق في تنفيذ أية مهمة يضعها الناس أمامهم في سياق نشاطهم الإنتاجي أو التنظيمي أو الأيديولوجي .. الخ. (ويدخل في هذا الباب، على سبيل المثال، قيادة السيارة أو اللعب بكرة القدم أو إجراء عملية جراحية.. الخ...) وتنفيذ العمل هنا لا يتجسد تجسداً مباشراً في شيء مادي.

2ـ المهارة في إنشاء أشياء ومصنوعات ومنتجات قائمة بذاتها تلبي حاجة من حاجات الناس مثل صنع مختلف الآلات والمعدات والأجهزة وإعداد الأثاث وما شابه ذلك، وتنفيذ العمل هنا يتجسد في شيء مادي يمكن للناظر أن يتمتع برؤيته، ولكن الأشياء المنتجة في هذا النطاق تنتمي إلى مجال ثقافة الإنسان المادية.

3ـ الإبداع وفق قوانين الجمال وهو المعنى الأضيق لكلمة «الفن» وتنفيذ الأعمال الفنية بهذا المعنى يتطلب، بالطبع، إبداء قدر ليس بالقليل من الفن بمعنييه السابقين، والغاية هنا ليست تلبية حاجات الناس المادية، بل تلبية حاجاتهم الروحية، وظواهر «العمل المجسد» هنا تنتمي إلى مجال الثقافة الروحية، وتتضمن إعادة خلق الواقع الموجود خارج حدودها. ولذا فإن المؤلف يطلق على هذا النوع من الفن صفةً خاصة تميزه من النوعين الآخرين. وقد وجدت أن كلمة «الصميم» هنا يمكن أن تفي بالغرض دون أن يختلط المعنى المقصود بمعان أخرى سبق أن جرى الحديث عنها. ومن هنا يتبين لنا أن اختيار المصطلح لا يجريً فقط على أساس العودة إلى المعجمات العربية والأجنبية، بل تتحكم فيه أيضاً عوامل عدة منها طبيعة الموضوع الذي يدور الحديث عنه، وطبيعة النص الأصلي الذي يمكن أن يحتوي على مصطلحات مبتكرة لم ترد بعد في أي معجم.

ويجد المترجم نفسه مضطراً إلى اقتراح ترجمات جديدة مقابلة، علماً بأن مترجم عمل كهذا يتعامل مع كل متكامل لامع فصول متفرقة لا علاقة لأحدها بالآخر؛ ولذا فهو عندما يترجم مصطلحاً ما بمقابل ما محدد في هذا العمل المتكامل

المترابط عليه أن يحافظ على هذا المقابل على مدى الكتاب كله، وإلاّ حصل التباس وخلط في فهم النص. فالتعامل مع المصطلحات يختلف عن التعامل مع الكلمات ذات المعاني العامة القابلة للانزياح الإبداعي. وكلنا نعلم أن المترجم يمكن أن يترجم كلمة ما في النص الأصلي بمرادفات مختلفة في مواضع مختلفة تبعاً للسياق الذي ترد فيه وحسب تقاليد استخدام الكلمة المختارة في اللغة العربية بحيث لا يتجاوز الانزياح حدوده ويؤدي إلى الالتباس. أما بالنسبة إلى المصطلحات فإن هذا غير جائز وإلاّ حصل لبس وخلط في فهم النظرية ككل.

ويقول كاتب المقالة: «استوقفتني كلمة الإحراجية التي استخدمها المترجم كمقابل لكلمة (ديليما) الروسية: (تنبثق الإحراجية المنطقية)، وأحبذ استخدام كلمة معضلة بديلاً عنها. علماً بأننا لن نجد في المعاجم العربية معنى لكلمة الإحراجية، والحرج: (في المحيط): الغابة الملتفة الأشجار: حَرَجٌ بكرٌ لم يدخله بشر. من النوق: الضامرة البطن ـ الناقة المكتنزة السمينة ـ الضّيق الشديد (فلا يكن في صدرك حرج منه) /لا حَرَجَ، أي لا مانع/ لا حرج عليك، أي لا اعتراض ـ: (ليس على الأعمى حرج) / حدّثْ عن الأمر ولا حرج، أي لا بأس عليك)». (انتهى)

وأقول: إن كلمة معضلة لا ترد بصيغة المفرد في القاموس المحيط، بل يورد القاموس: العُضلة بمعنى الداهية، والمعضلات الشدائد. أما لسان العرب فلا يورد كلمة «معضلة» سوى في نهاية شرح مادة: عَضَل ومشتقاته. وهي ترد في السياق الآتي: قال عمر بن الخطاب رضي الله عنه: أعوذ بالله من كل معضلة ليس لها أبو حسن. (يقصد الإمام علياً كرم الله وجهه).

ورُوي: مُعَضِّلة أراد المسألةَ الصعبةَ أو الخطةَ الضيقةَ المخارج من الإعضال أو التعضيل. (انتهى) وقد ورد في معجم المنهل الفرنسي ـ العربي: Dilemme برهان ذو حدين، قياس أمرَن (...) مأزق، معضلة، ورطة، إحراج. وورد في معجم «المورد» الإنكليزي ـ العربي: dilemma القياس الأقرن: برهان ذو حدين أو قرنين...، والديليما: المأزق، الورطة، المعضلة.

وطالما ترجمت أنا وغيري كلمة ديلما الروسية بكلمة معضلة في كثير من النصوص حيث لا تستخدم الكلمة بمعناها المنطقي أي بمعنى (قياس) ويترجمها

بعضهم بكلمة (مأزق). ولذا وجدتُ أن السياق يحتم عليَّ العودة إلى معجم اختصاصي لحسم «المعضلة» التي أمامي والخروج من «المأزق» الذي أنا فيه. فعدت إلى المعجم الفلسفي الموثوق الذي وضعه العلامة د. جميل صليبا، عضو مجمع اللغة العربية بدمشق، بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية، ووجدته يقول: «ديليما في الإنكليزية وديليم في الفرنسية (الإحراج)». ووجدت أن هذه الترجمة تناسب السياق وتفي بالغرض، ولذلك أوردتها في الترجمة وغضضت النظر عن لفظة «معضلة» التي يمكن استخدامها كمقابل للفظة ديليما في سياقات أخرى مناسبة.

وقد اعترض الكاتب على بعض الكلمات والعبارات التي كنت أتمنى لو أنه استجلى حقيقية الأمر قبل الاعتراض عليها. فهو يعترض على استخدام المترجم الكلمات الآتية: «لا يزال، بواسطة، قدرة، هناك، المتواضع عليه».

ويورد أمثلة على المواضع التي استخدمت فيها هذه الكلمات على النحو الآتي على التوالي: (لا يزال المصدر الأساسي الموضوعي للرضا العميق)، (التفكير بتصورات معممة وبواسطة المفاهيم)، (قدرة الفنان على تمييز النموذجي)، (أليس هناك أذواق جمالية اجتماعية تظهر نظيمياً في شروط تاريخية معينة)، (ومن المتواضع عليه تسمية هذا الشيء....) ونزعم أنه كان من الأفضل استخدام الكلمات التالية بديلاً عنها على التوالي: (ما يزال، وبوساطة، ومقدرة، ويوجد، والمتعارف عليه) علماً بأن معنى كلمة الواسطة في قاموس (المحيط): هو: الواسطة مذ واسط: ما يتواصل به إلى الشيء؛ حصل التاجر على قرض بواسطة مدير البنك. ـ الجوهرةُ التي في وسط القلادة وهي أجودها؛ كما أن الشيخ الغلاييني استخدم في كتابه كلمة (بواسطة) مراراً في كتابه النفيس (جامع الدروس العربية) ولم يستخدم (بوساطة) وهذا يدل على سلامة استخدام هذه الكلمة من وجهة نظرنا...» (انتهى).

وأنا أضيف إلى ذلك قول ابن مالك في ألفيته الشهيرة:

«التابعُ المقصودُ بالحكم بلا واسطة هو المسمى بدلا»

أما بخصوص لا يزال وما يزال فالصيغتان صحيحتان، إذ تستعمل «لا» و«ما» مع المضارع بلا حرج، ولكن مع صيغة الماضي يجب استخدام «ما» لأن «مازال» حسبما

يقول «العدناني» في «معجم الأخطاء الشائعة» من أفعال الاستمرار الماضية التي تُنفى بـ (ما) وليس بـ (لا) إذ نقول: ما أكل فلان وليس: لا أكل فلان، إلاّ إذا كررنا لا وقلنا: لا أكل فلان ولا شرب. وقد شذ استعمال «لا» دون تكرار في حالة واحدة هي حالة الرجاء أو الدعاء كقولنا: «لا زال مالُك وافراً» (دعاء) و«لازلت (برحت) مجاهداً» (رجاء)». (انتهى).

وقد ورد في لسان العرب: يقال مازال يفعل كذا وكذا، ولا يزال يفعل كذا وكذا، كقولك ما انفك وما برح ومازلت أفعل كذا، وفي المضارع «لا يزال». وورد في المعجم الوسيط: زال ويزال يلزمُ هذين الفعلين تقدمُ أداةِ نفي فيُدلُّ بهما على الاستمرار، وهما فعلان ناقصان من أخوات كان، يقال مازلت أفعل كذا، ولا أزال أفعل كذا وما أزال أفعل كذا. (انتهى) أما بالنسبة لكلمة «قدرة» فمعناها في المعجم الوسيط وسواه: الطاقة والقوة على الشيء والتمكن منه. لم يورد المعجم في نهاية مادة «قدر» كلمة «المقدرة» ويفسرها بكلمة «القدرة». ثم تأتي كلمة «هناك» ويرى الكاتب أن من الأفضل أن نستبدل بها كلمة «يوجد» ولا أدري ما وجه ذلك. فكلمتا «هناك» و«ثمة» تُستخدمان على نطاق واسع جداً في النصوص الأدبية وسواها. ولاستخدام كل من الكلمات الثلاث مسوغاته ومكانه المناسب. أما عبارة «المتواضع عليه» فهي مرادفة لعبارة «المتعارف عليه» و«المتفق عليه» ولكنني شخصياً أظن أن عبارة «تواضعوا على» في مجال الكلام على اتفاق بين علماء أو اختصاصيين على مسألة نظرية أنسب من عبارة «تعارفوا على» التي أجد أن من الملائم استخدامها بصدد اتفاق بين الناس عامة في المعاملات والعادات مما يعني العرف الشائع في أوساط فئة اجتماعية أو شعب أو أمة. وعلى كل حال فالعبارتان جائزتان ولا مسوّغ لرفض إحداهما في صالح الأخرى.

ولابد من الإشارة إلى هفوة لا أدري ما سبب وقوع الكاتب فيها، وربما قد لاحظها كل من قرأ المقالة. فقد ورد في الصفحة 219 ما يأتي: «يقول الكاتب (يقصد بوسبيلوف): مر خمسون عاماً ونيّف (هكذا جاء في الترجمة والأدق أكثر من نصف قرن)». ثم يشير كاتب المقالة ثانية في ص225 إلى الخطأ المتوهم نفسه الذي

يظن أن المترجم قد ارتكبه فيورد العبارة ولكن مع إغفال كلمة «أكثر» (بوليي) فيقول:

«..... كالهفوة التي وقع فيها المترجم بترجمته نصف قرن (بولفيكا) إلى خمسين عاماً ونيف....».

والعبارة هي الجملة الأولى التي يستهل بها المؤلف كتابه، وهي لا تتكرر في أي موقع آخر في الكتاب؛ وهي كما أوردها كاتب المقالة في الصفحة 219: مر خمسون عاماً ونيّف (بوليي بولفيكا).

ولا أدري ما الذي يجعل عبارة «أكثر من نصف قرن» أدقّ من عبارة «خمسون عاماً ونيف». وأنا لم أستخدم عبارة «نصف قرن» هنا لأن كلمة «نيف» لا تستخدم إلاّ بعد العقود.

وأخيراً لابد لي من أن أثني على اقتراح كاتب المقالة بإنشاء «هيئة أو مؤسسة مشتركة بين جمعية الترجمة ومجمع اللغة العربية مهمتها اعتماد مفردات ومصطلحات مقابلة للمفردات والمصطلحات الجديدة في اللغات الأجنبية....».

ونأمل أن يكون حلم إنشاء هذه المرجعية المنشودة قد أصبح على وشك التحقيق بعد أن صدر عن مجمع اللغة العربية مؤخراً تصريحات عن عزمه خوض غمار الإصلاح اللغوي حسب متطلبات العصر وتحدياته، وبعد إطلاق الوعود الصادقة بتمكين اللغة العربية في جميع المجالات، وبعد انفتاح آفاق واسعة بفضل الاهتمام الذي تبديه أعلى المرجعيات الوصائية قطرياً وقومياً وحرصها على تأدية هذه الرسالة النبيلة على أفضل وجه. وقد أثلجت صدورنا الكلمة التي ألقاها مؤخراً د. مروان محاسني رئيس المجمع، بمناسبة انضمام أ. د. عيسى العاكوب إلى «مجمع الخالدين»، وتحدث فيها عن أهمية الترجمة في عالمنا المعاصر وضرورة دعمها في قطرنا بمختلف الوسائل. ■

الكتّاب العشرة المفضلون

لدى الجمهور الفرنسي

نبيل أبو صعب

اعتادت صحيفة الفيغارو الفرنسية، بالتعاون مع مؤسسة معنية بدراسة سوق الكتاب وترويجه، على إصدار قائمة بأسماء أفضل عشرة كتّاب فرنسيين في الأسبوع الأول من العام الجديد، وقد تناولت مواقع وصحف إلكترونية عدة هذه القائمة وعلقت عليها، وهنا عرض لأهم ما ورد فيها:

يقول تقرير الفيغارو: إن هؤلاء الكتّاب العشرة قد باعوا نحو ربع الكتب التي تباع في فرنسا، بقول آخر فإن كتاباً من خمسة كتب هو لأحد هؤلاء الكتاب. وهم معروفون عموماً في عالم الأدب في فرنسا منذ وقت بعيد؛ بيد أن واحداً منهم ينشر لأول مرة هو دانييل بيناك.

وقد باع هؤلاء الكتاب ما مجموعة 8.4 مليون نسخة ما بين الأول من كانون الثاني وحتى الحادي والثلاثين من كانون الأول من عام 2008، بينما باعوا في السنة الماضية 2007 حوالي 7.8 مليون نسخة. وبذلك فقد كسبوا حوالي 96.5 مليون يورو، وهو ما يمثل 20 بالمئة من حجم الإنتاج في المجال الإبداعي الفرنسي.

وقد أخذت القائمة بالحسبان مبيعات كل كاتب من جميع كتبه ومن كل الطبعات في العام المذكور، كما أخذت بالحسبان المرغوب أكثر فأكثر لدى الفرنسيين، وبلغت نسبة مبيعه /3 إلى 4/ وكانت كتب برنار ويربر وغيوم ميسّو

وهما أكبر بائعي الكتب، من الكتب ذات القطع الصغير؛ بيد أن كتاب ميريل باربيري فخامة القنفذ Elegance herisson لم يطبع في هذه السلسلة، وكان أفضل كتبها رواجاً.

كما تأخذ هذه القائمة بالحسبان الكتب التي تباع عبر الإنترنت، وكذلك التي تباع عبر نوادي الكتاب المختلفة، وهي أرقام لا يمكن تجاهلها. وعلى هذا يؤكد معدو القائمة أن التصنيف الذي اعتمدوه هو الوحيد القادر على أن يعكس بدقة كبيرة ما يشتريه وما يقرؤه الفرنسيون. فما الذي تكشفه هذه القائمة لعام 2008؟

تبين القائمة أن مارك ليفي يبقى للسنة الخامسة على التوالي المتربع على عرش الكاتب الأكثر قراءة لدى الفرنسيين، ويأتي خلفه مباشرة صديقه الحميم غييوم ميسو، وترى أليس كوزان كريسبيل المحللة التجارية من أحد المكاتب المعنية بالأمر، أن الكاتبة كاترين بانكول أحدثت اختراقاً ملحوظاً، واحتلت المكان السادس تماماً خلف إيميلي نوتومب التي يرد اسمها دائماً في قوائم التصنيف السنوي. ولحسن حظ دار البيرمشيل فإن بانكول ونوتومب تنتميان إلى هذه الدار التي تقدم أيضاً مصنفين آخرين ضمن هذه القائمة، هما برنار ويبر وإيريك ايمانويل شميس. ونذكر هنا أن مكسيم شاتام هو أيضاً من كتاب دار البين ميشيل، وقد احتل المرتبة التاسعة في السنة الماضية، أما هذه السنة فقد كان يلزمه بيع عدة آلاف من النسخ فقط لاحتلال المقعد العاشر. المفاجأة الثانية التي تقدمها هذه القائمة أن المليونيرية (أي أولئك الذين يتجاوز بيعهم المليون نسخة) انتقلا من اثنين ليصبحا أربعة، فقد كان ليفي وميسو مليونيري عام 2007 فانضمت إليهما فارغاس وغافالدا لهذه السنة. ومما زاد في نجاح الأولين نجاحهما في السينما، فقد نقل كتاب مارك ليفي (أصدقائي وأحبائي) إلى السينما وكتاب... (وبعد ذلك) لغيوم ميسو. بعد هذين الفائزين تأتي أربعة نساء هن: فريد فارغاس وآنا غافالدا وإيميلي نوتومب وكاترين بانكول.

تُرى ألم تؤثر الأزمة الاقتصادية على هذا القطاع؟

يبدو أن الأزمة انزلقت بعيداً عن هؤلاء الكتّاب العشرة، فقد باعوا كما أسلفنا 8.4 مليون نسخة مقابل 7.8 مليون نسخة في السنة الماضية، وزاد حجم أعمالهم ليصل أكثر من 96.5 مليون يورو مقابل 84.5 مليون يورو في العام 2007.

وقد نال مارك ليفي وحده 17.7 مليون يورو؛ أما آنا غافالدا فقد نالت 15.4 مليون يورو، وغييوم ميسو تجاوز الـ 13 مليون يورو.

وهذا يعني أن هذه الأقلام تحقق أرباحاً لا يحلم الكثير من رجال الأعمال ببلوغها. بالطبع لا تذهب هذه المبالغ كلها إلى جيوب الكتاب، ذلك أن الثلث يعود للمكتبات، والنصف مخصص لكلفة الطباعة والنشر والتوزيع.

فيبقى للكاتب ما بين 12-14٪ (بحسب العقد مع الناشر) من سعر الغلاف، وتكون النسبة أقل إذا كان الكتاب من القطع الصغير.

ولوحظ أيضاً أن أصحاب الكتب الرائجة يقدمون لدور النشر الكبيرة فرصة العمل كناشرين أيضاً، كأن يقوم هؤلاء بنشر كتب تباع بنسب أقل، وتطبع أحياناً بالخسارة، وهذا يعني في الاقتصاد الخاص بالكتاب أن الكتّاب الكبار يساعدون بصورة غير مباشرة، الكتاب الأقل شأناً، من خلال السمعة التي يكسبونها للدار التي تنشر لهم. كما يحدث أن كاتباً ناجحاً يقوم وحده بإنعاش دار نشر صغيرة، مثال دار نشر Denx Editions التي يجب أن تضيء شمعة للكاتبة جالبة الحظ فيفان هاجي، وكذلك دار ديلينانت التي جاء القسم الأساسي من مبيعاتها بفضل كتب فريد فارغاس وآنا غافالدا.

أخيراً فإن الكتاب هم:

1- مارك ليفي وقد باع 1.516 ألف نسخة وكتابه هو: (هذه الأشياء التي لا يقولها المرء لنفسه)، وقد صدر عن دار روبير لافون.

2- غييوم ميسو وقد باع 1.378.000 نسخة، وكتابه (عدت للبحث عنك) وقد صدر عن دار نشر ايكسو.

3- فريد فارغاس وقد باعت 1.082.000 نسخة، وقد زاد من رصيدها إخراج الحلقات الجديدة من كتابها (مغامرات المفوض آدامسبرغ) وكتاب (مكان غير موثوق) ليفيفيان هامي.

4- آنا غافالدا وقد باعت 1.004 نسخة من رواية (المعزية) عن دار ديلينانت.

5ـ إيميلي نوتومب وقد باعت 734.000 نسخة.

6ـ كاترين بانكول ورواية (عيون التماسيح الزرق) ثم رواية (فالس السلاحف البطيء).

7ـ برنار ويربر 612 ألف نسخة.

8ـ جان ماري غوستاف لوكليزيو 4.970.000 نسخة وقد حاز على جائزة نوبل لعام 2008 عن جميع أعماله.

9ـ إيريك ايمانويل سميث وقد باع 496.000 نسخة.

10ـ ميريل باربيري فقد باعت من (فخامة القنفذ) ثم أعادت طباعة كتابها الأول (شراهة) وقد باعت 401.000 نسخة. ■



مؤسسات النص

مدير التحرير

تقوم المؤسسات النصية أولاً، كأيِّ مؤسسات إنتاجية استهلاكية أخرى على ثوابت ومتغيرات، فالحاجة إلى الطلب متغيرة تبعاً لمعطيات كل عصر على حدة، ولذلك تكون السلعة التي تنتجها ذات صفات محددة تبعاً لوسائل الإنتاج وتقاناته، ولا بد أن تكون أيضاً ضمن قواسم مشتركة يعرفها المستهلك، ومع ذلك فإن أي مؤسسة تضم عدداً من المنتجين والعاملين، ولا بد ثانياً من أن تختلف هذه السلعة التي ينتجها هذا العامل عن تلك التي ينتجها عامل آخر، بل إن السلعة التي ينتجها عامل في بدايات عمله غير السلعة التي ينتجها بعد أن تتوطد صلته بالصناعة وتكتمل خبرته فيها، ومن هنا مثلاً المؤسسات النصية الأدبية، فالكلاسيكية التي وضع حدودها الشاعر بوالو في كتابه «فن الشعر» واحدة في التنظير، ولكن الإنتاج عند أعلامها مختلف، فما نظمه كورنيي في التراجيديا غير ما نظمه راسين مع أنهما متعاصران ومن مدرسة واحدة، وإذا كان هذان العلمان يتلاقيان في أمور كثيرة فإنهما يختلفان عن معاصرهما موليير الذي ذهب في معظم أعماله إلى الكوميديا، حتى إن أي عمل لموليير أو

لكورنيي أو لراسين يختلف عن أعماله الأخرى، ولذلك عرفت تراجيديا «السيد» لكورنيي أكثر مما عرفت أعماله الأخرى، ولاقت كوميديا «البخيل» لموليير نجاحاً فاق كل تصور.

كانت الكلاسيكية مؤسسة أدبية صارمة ذهبت إلى تقديس العقل والوعي إلى حد أنه يروى عن راسين أنه قال: «انتهيت من القصيدة ولم يبق لي سوى النظم»، وهي مؤسسة تتمتع بسلطة قوية تصنع قواعد الأدب العظيم، وترسم حدوده، وتلزم الشعراء بالتقيد بها، ولنا مثل ذلك في تقاليد الشعر العربي، فقد عُرف أصحاب عمود الشعر باستهانتهم بكل ما هو خارج على هذا المعيار، ولنا في مقولة ابن الأعرابي الشهيرة في حكمه على شعر أبي تمام شاهد على هذه الاستهانة، فقد وجد فيه خروجاً على المألوف فقال: «إن كان هذا شعراً فكلام العرب باطل»، مما يؤكد أن النقاد الكلاسيكيين في كل مكان وزمان حريصون كل الحرص على مؤسسة النوع والاهتداء بالسلف، وبالمقابل فإن الأديب الحقيقي يسعى أبداً إلى التحرر من القوانين والقواعد والقيود لينطلق في الفضاء الرحب خوفاً من الوقوع في النمطية والابتذال، وثمة أدباء يسعون للتحرر من أساليبهم خوفاً من التكرار.

إنَّ الهزة الأولى التي أصابت مؤسسة النوع كانت مع بدايات الرومانسية، وهي الأم التي خرجت من رحمها المذاهب الأدبية وإن اختلفت عنها، والرومانسية تعني التحرر والانفلات من القيود والانطلاق من سجن العقل الكبير إلى عالم رحب غير منظور، ومع ذلك فإن المرء قد يجد علامات وملامح وإرهاصات لاهتزاز مؤسسة النوع قبل ذلك، فمثلاً قد خرج شكسبير - وهو معاصر تقريباً لأقطاب الكلاسيكية الفرنسية - على وحدتي الزمان والمكان، وهما من القواعد الأساسية في المسرحية الكلاسيكية، ومع ذلك كان هذا الخروج جزئياً إلى أن جاء الخروج الأكبر مع الرومانسية التي هدمت التخوم والحدود بين الأنواع الأدبية، فماتت أجناس، كالملحمة، وولدت أجناس، كالرواية، وتغيرت طبيعية أجناس أخرى، كالمسرحية التي كانت شعراً فغدت

المقاطع الغنائية الطويلة التي غناها محمد عبد الوهاب من مسرحياته، فهي قصائد غنائية كاملة، ولنذهب اليوم أيضاً في مؤسسة النص إلى المصطلحات الآتية: الشعر المنثور والنثر الشعري وقصيدة النثر، وعندنا أيضاً ما يُسمى اليوم بـ «اللارواية» و«اللاقصة» و«اللاقصيدة»، وهي مصطلحات نصية جديرة بالاهتمام والدراسة، مما يثبت أن مؤسسة النوع الواحد غدت صفحة من صفحات التاريخ الأدبي التي طواها الإبداع الجديد. ■

